TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Stephen Lawlor (Irlanda)
Și visul Angliei (2018)
acvaforte, 40 x 32 cm

file de jurnal

Farse și întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (III)

Nicolae Iuga

Momente comice cu logicianul Petre Bieltz ca secretar PCR pe Facultate

Un om excelent era tânărul pe atunci profesor de Logică Petre Bieltz (1937-2013), om școlit serios la Londra. După 1990 am devenit prieteni pe bune și ne salutam ardelenește cu „servus". Avea idei clare pe care le expunea răspicat și ținea serios la băutură. Era un foarte bun profesor de Logică, mi-am dat seama de asta mai târziu, atunci când am ajuns și eu să predau Logică, la specializarea Pedagogie. Am predat după manualul lui și (recunosc) cam în stilul lui.

Nu știu cum se face că, prin anii 1977-1978, Petrică Bieltz (cum i se spunea de către cei apropiați) a fost pus secretar de partid (șeful Biroului Organizației de Bază al PCR) pe Facultate, o funcție ingrată și care îl punea pe titular uneori în situații penibile. Eram și eu unul dintre studenții membri PCR, calitate în care participam la ședințele de partid împreună cu profesorii, unde mi-a fost dat să fiu martor ocular la multe scene haioase, vorba lui Bellu Zilber: un amestec de Stalin și Caragiale.

Îmi amintesc două astfel de situații. În ianuarie 1978 dictatorul Nicolae Ceaușescu împlinea o vârstă rotundă, șaizeci de ani, era încă în putere din punct de vedere fizic și cultul personalității sale atinsese deja apogeul. După ritual, înainte de 26 ianuarie, a avut loc o ședință de partid pe Facultate, în care trebuia citită și adoptată o telegramă de felicitare adresată secretarului general din partea Organizației. Petre Bieltz, în calitate de secretar BOB a dat citire așadar telegramei propusă spre aprobare, un text laudativ la modul deșănțat, în care Ceaușescu era numit între altele „părinte al patriei, geniu al politicii externe mondiale" etc., etc. Dar în sală, în amfiteatrul Vasile Conta se mai afla un membru PCR pe care multă lume nu îl cunoștea personal și care nu a mai fost pe la ședințele de aici de foarte mulți ani. Era vorba de un fost înalt demnitar și ministru comunist, Maxim Berghianu, proaspăt căsătorit cu o frumoasă și tânără actriță, ministru care din acest motiv tocmai a intrat pentru scurtă vreme în disgrația Elenei Ceaușescu și în consecință a fost trimis înapoi la munca de jos, adică la Catedra de Socialism Științific a Facultății de Filosofie și, implicit, a devenit temporar membru al acestei organizații PCR.

Petre Bieltz și-a terminat lectura într-o atmosferă plictisită și a spus textul la vot, întrebând cine este pentru. Oamenii au ridicat mâinile mașinal, ca de obicei. Mulțumesc, a zis oratorul, să trecem la punctul următor al ordinii de zi. Dar tocmai atunci s-a făcut auzită din fundul sălii o voce puternică și autoritară, care a strigat: „Stați tovarășu, nu treceți la punctul următor, pentru că nu ați întrebat dacă nu este cineva împotrivă!". „Da, chiar, este cineva împo-trivă?", a întrebat Bieltz zâmbind. „Da, eu sunt împotrivă", a continuat vocea. „Dar dumneavoastră cine sunteți?", a întrebat din nou, deloc intimidat, Petre Bieltz. „Cum cine? Eu sunt Maxim Berghianu" a tunat vocea. Și a continuat: „Doresc să îmi motivez votul împotrivă. Cînd am fost în China împreună cu tovarășul Ceaușescu, la o discuție cu Ciu En Lai am căzut de acord că un conducător comunist, atâta timp cât este în viață, nu trebuie să fie numit geniu. Cine e prostul ăla care scris acolo că tovarășul Ceaușescu e un geniu?" „Telegrama este rodul gîndirii colective" a răspuns logicianul nostru, fost bursier la Londra, cu un calm englezesc. Apoi, cu același calm, a întrebat dacă mai este și altcineva împotrivă, după care a cerut persoanei care scria procesul verbal al ședinței să menționeze acolo că telegrama de felicitare se adoptă cu un vot împotrivă. Din câte știu eu, Facultatea de Filosofie a Universității din București a fost pe atunci singura instituție din România care a adoptat o telegramă adresată dictatorului cu un vot împotrivă.

A doua întâmplare memorabilă a avut legătură cu un profesor de la Facultatea de Drept, Ioan Ceterchi, originar din Ferneziu, de lângă Baia Mare. Acesta trebuia să țină un curs de Teoria generală a statului și dreptului la cele două grupe de Sociologie din anul IV. Nu s-a înțeles cu studenții la întocmirea orarului, profesorul a spus că el poate să vină numai într-o anumită zi și la o anumită oră, taman când o grupă de studenți avea un seminar la altceva. Apoi, profesorul Ceterchi nu a mai venit deloc. În sesiune, studenții de la o grupă l-au căutat, omul a dat din mână a lehamite, a luat catalogul și le-a pus nota zece la toți, fără să le fi predat nimic și, normal, fără să îi fi examinat. Problema a apărut atunci când la secretariatul Facultății s-a observat că o grupă de studenți de la Sociologie au toți situația încheiată, fără restanțieri și toți cu nota maximă, iar la cealaltă grupă din același an și la același profesor nu există nici o notă în catalog. A ieșit cu scandal la nivel de decanat și de partid.

În ședința de pe luna următoare, la punctul Diverse, secretarul Organizației de Bază tovarășul Petre Bieltz a tunat și a fulgerat împotriva a ceea ce numea el, pe bună dreptate, un caz grav de încălcare a legilor, regulamentelor și a disciplinei universitare, anume un profesor de la Drept și-a permis să nu țină deloc cursul și nici nu i-a examinat pe studenți, dar le-a dat note fictive. Se va constitui o Comisie – zicea logicianul nostru – care va analiza abaterea și se vor propune cele mai aspre sancțiuni. După felul în care Bieltz a silabisit numele lui Ceterchi de pe hârtie, mi-am dat seama că nu știe cu cine are de a face, cu cine se pune. M-a pufnit râsul, Petrică Bieltz a observat și s-a uitat urât la mine. Eu știam ceva ce el nu știa. Eu știam că între timp profesorul Ceterchi, care era și membru în CC al PCR, tocmai fusese numit de către Ceaușescu ministru al Justiției. Și nu m-am lăsat. La ședința următoare, la care bineînțeles că nu s-a mai pomenit nimic de acest caz, eu m-am înscris la cuvânt și am întrebat zâmbind cu subînțeles că ce se mai aude cu analiza abaterii pe care a comis-o un profesor de la Drept, care a dat note fictive ș.a.m.d. Nea Petrică s-a uitat din nou urât la mine și a zis repezit ceva în genul că organizația noastră are alte probleme de rezolvat.

(va urma)

■

Kategoriai

Mircea Arman

Termenul de „*categorie*” a suscitat numeroase discuții încă din antichitate iar abordările contradictorii nu s-au stins pînă în prezent. Aristotel crede, la fel ca maestrul său Platon, că teoria raționamentului care este însăși știința trebuie să înceapă de la Idee, anume de acolo de unde se găsește esența lucrurilor, respectiv în ceea ce noi numim *imaginativul poietic aprioric*.

În Metafizica[1] ni se spune că: „…Socrate în mod adecvat cerceta *esența*. Într-adevăr el încerca să construiască silogisme, or, principiul silogismului este esența”.

Termenul de „*categorie*” dincolo de sensul de *predicament* pe care îl are și care este sensul originar al cuvîntului, capătă la scolastici sensul de *genera generalissima*, adică genul cel mai general sau genul generalisim.

Este evident pentru oricine care are un anumit nivel al înțelegerii limbii eline că filosofii greci, așa cum fac orice filosofi, în orice timpuri, au fost nevoiți să recurgă la „termeni forțați”, să împingă barierele limbii dincolo de limitele ei comune, obișnuite. Așa se întîmplă și cu Aristotel care va prelua termenul de *kategorein* din limbajul comun unde are sensul primar de „ a vorbi într-o adunare”, apoi „a acuza” și „ a scoate la iveală”.

Problema care se pune este în ce măsură sensul de „predicament” are la Aristotel un înțeles pur logic și formal, în sensul matematizant în care vorbesc logicienii moderni, sau predicamentul (*kategoriai*) are aici sensul de predicație generală, de cel mai înalt grad și se referă la întreaga existență.

Deși discuțiile sunt foarte variate, exprimînd aproape toată gama de opinii imaginabile, noi credem că Aristotel nu are aici în vedere sensul strict logic pe care îl afirmă, în general, logicienii anglo-saxoni, ci mai degrabă pe cel general, ontologic, *kategoriai* referindu-se la întreaga existență și nu la conținutul strict al unei științe, cu atît mai mult cu cît Aristotel nici nu enumeră logica printre științe.

Prin urmare, categoriile nu au un caracter logic, așa cum prea des s-a spus în modernitate ci mai degrabă unul *ontologic*, ele fiind văzute ca „universale”, respectiv ca un ce care se regăsește „pretutindeni și întotdeauna”.

Cele zece categorii pe care le cunoaștem de la Aristotel, cu cinci mai multe decît acele „*megista gene*”[2] platoniciene, nu sunt neapărat doar zece, ci mai multe, E. Zeller[3] considerînd că Stagiritul a fost obligat din motive ce țin de ordinul tehnicii de a enumera și altele.

Or, așa cum la Kant cele douăsprezece categorii se pot reduce la patru care sunt considerate esențiale, anume: *cantitatea*, *calitatea*, *relația* și *modalitatea*, nici Aristotel nu rămîne cantonat în marja celor zece categorii și, nu o dată, vorbește de patru categorii fundamentale: *esența*, *cantitatea*, *relația* și *calitatea*.

Desigur că alegerea celor zece categorii a fost interpretată, mai ales de către comentatorii antichității, ca fiind una empirică, modelul preluat fiind realitatea așa cum apare ea simțurilor și se supune judecății.

În modernitate discuțiile pe această temă au continuat și Trendelenburg, în *Gesichte der Kategorienlehre*[4], în secolul al XIX-lea, lansează ipoteza conform căreia cele zece categorii ar fi fost calchiate după structura gramaticală a limbii grecești, ipoteză discutabilă și care nu ajută cu nimic înțelegerea sensurilor categoriilor în filosofia Stagiritului.

Un eminent cercetător și traducător al operei lui Aristotel, Dan Bădărău, într-un studiu interesant[5] afirmă că tabelul categoriilor aristotelice nu ar fi altceva decît un răspuns dat de Stagirit celor cinci „*megista gene*” platoniciene, fiecărui „gen maxim” platonician corespunzîndu-i o pereche de categorii aristoteliciene.

Pe de altă parte, alți cercetători cum ar fi Windelband[6] sau soții Kneale[7] nu consideră că acest tabel al categoriilor ar avea vreo importanța deosebită în metafizica aristotelică, raliindu-se astfel opiniilor lui Trendelenburg, în timp ce alții, precum Anton Dumitriu[8], consideră că aceste categorii au o importanță capitală în dezvoltarea ulterioară a logicii, de la scolastici începînd și pînă în modernitate.

Ceea ce este însă interesant de arătat este faptul că Aristotel, spre deosebire de Platon, nu consideră existența ca fiind una dintre categorii. În *Metafizica*[9] Stagiritul dă o expicație acestui fapt arătînd că: „...unii dintre cei care susțin că Unul și Ceea-ce-este (existența, n.n. M.A.) sau *Marele* și *Micul* sunt elementele lucrurilor, s-au folosit de acestea ca de genuri.

Numai că nu este cu putință să fie considerate principii atît genurile, cît și elementele constitutive: căci definiția ființei este una. Dar așa, *una*, va fi definiția prin intermediul genurilor, și alta cea care arată din ce elemente constitutive provine lucrul respectiv.

În afară de aceasta, chiar dacă genurile sunt principii în cea mai mare măsură, oare *genurile prime* trebuie avute în vedere în calitate de principii, sau *genurile ultime* sunt predicatele indivizilor? Și în legătură cu această chestiune se ridică îndoieli.

Dacă întotdeauna universalele sunt mai degrabă principii, este clar că vor fi principii cele mai înalte genuri. Căci acestea sunt predicatele tuturor lucrurilor. Așadar atîtea principii ale lucrurilor vor exista cîte sunt primele genuri, de unde rezultă că *cee-ce-este* (existența, n.n. M.A.) și unul sunt *principii și ființe*. Căci aceste sunt, în cea mai mare măsură, predicatele tuturor lucrurilor.

Dar nu este cu putință nici ca unul, nici ceea ce este (existența, n.n. M.A.) să formeze un gen de lucruri: căci este necesar să existe, pentru fiecare gen, diferențele /specifice/ și ca fiecare diferență să fie una. Or, este imposibil fie ca speciile unui gen să fie predicatele propriilor diferențe, fie ca genul/ să fie predicatul propriilor diferențe/fără speciile sale; rezultă că dacă unul sau ceea ce este formează un gen, nici o diferență nu va fi nici ceea ce este, nici una/și identică cu sine/. Însă dacă ceea-ce este și unu nu sunt genuri, nu vor fi nici principii, dacă este adevărat că/doar/ genurile sunt principii.”

Reiese cu claritate, de aici, faptul că existența nu capătă, în opinia lui Aristotel, caracterul unei categorii, prin urmare ea nu poate avea caracterul predicabilității. Nefiind predicabilă, existența nu constituie, prin urmare un „*megista gene*”, adică un gen suprem, așa cum o considera Platon.

Sigur că, în repetate rînduri, Aristotel afirmă că noțiunea sau conceptul, ca generalul cel mai general, este eidos. Stagiritul degajă trei sensuri pentru această noțiune, toate avînd sensuri metafizice exprese, chiar dacă unii[10] ar putea considera că sensurile noțiunii de eidos ar putea avea caracter pur logic, în sensul construcției judecății. Cele trei sensuri aristotelice ale noțiunii de eidos sunt:

Mircea Arman

1. Cel de esență în sensul lui to katholou, a universalului.
2. Cel de element al judecății, însă a judecății „pline” cu conținut, prin urmare dobîndind sens metafizic și nu neapărat logic cum credea Anton Dumitriu.
3. Cel de proces al gîndirii, în sensul noțiunii de noema.

Însă aceste sensuri nu vor trebui niciodată considerate ca avînd un înțeles de sine stătător, valabil prin sine însuși, ele găsindu-se simultan în cuprinsul ideii.

Pierre Aubenque[11], în opinia noastră, unul dintre cei mai avizați comentatori ai lui Aristotel, dînd două posibile interpretări ale categoriilor, consideră că acestea ar putea fi diviziunile existentului (ființării, n.n. M.A.). Acest gen de interpretare se susține, spune autorul francez, atunci cînd Stagiritul întrebuințează *diairesis* (ceea ce divide) pentru a desemna categoriile. Astfel este recreată structura universului într-o formă descendentă, pornind de la noțiunea supremă care este ființa și ajungînd, printr-o diviziune progresivă, la categorii, genuri și specii, adică de la universal (ființa) la particular (specii).

O altă interpretare vizează semnificația infinită a ființei și în care categoriile nu sunt altceva decît modurile variate în care ființa dă semnificație.

Suntem partizanii celei de a doua interpretări, pe care o considerăm mai aproape de „sensul” gîndirii aristotelice, în cazul celei dintîi sesizîndu-se, cu ușurință, aspecte mai degrabă platonice ale interpretării ființării.

(din lucrarea *Imaginativ și adevăr*,
în curs de apariție)

Note

1 Op.cit., XIII, 4, 1078, b.
2 Cele cinci genuri maxime platoniciene sunt: existența, identitatea, diferența, schimbarea și rezistența.
3 E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, II, p. 263.
4 A. Trendelenburg, *Gesichte der Kategorienlehre*, Berlin, 1846.
5 Dan Bădărău, *Les catégories d' Aristote*, Revue Roumaine des Sciences Sociales, serie de Philosophie Logique, 1964, pp. 127 – 142.
6 W. Windelband, *Gesichte der Philosophie*, p. 118, Heidelberg, 1907.
7 W. Și M. Kneale, *The development of Logic*, p. 27, Oxford, 1962.
8 A. Dumitriu, *Istoria logicii*, pp. 193 – 200, București, 1993.
9 Aristotel, *Op. cit.*, III, 3, 998 b.
10 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 199.
11 Pierre Aubenque, *Problema ființei la Aristotel*, București, 1998.

■

Medioplatonicii

Numenius: Teologia (IV)

Viorel Igna

Akiko Taniguchi (Canada) *Originea vieții 4* (1999)
colografie, 80 x 55,5 cm

Teologia lui Numenius complică schema medioplatonicianã a principiilor (idei, demiurg, materie), prin introducerea noțiunii de primul Zeu, imposibil de cunoscut de către oameni și anterior intelectului demiurgic. Noi am sesizat deja semnele unei dublări a demiurgului, scrie M. Zambon[1], la Plutarh și Atticus, dar la Numenius suntem în față unei dezvoltări mai precise conform planurilor ierarhice ale realității divine și a unei elaborări mai complexe a problemei raportului dintre primul Zeu și al doilea. Distincția și subordonarea de către al doilea Zeu, Demiurgul, primului Zeu, Principiului transcendent al realității, sunt prezente la autori care se inspiră din tradiția pitagoriciană ca Eudoros, Moderatus, Numenius la care sunt vizibile în aceeași măsură fructele exegezei teologice a dialogului Parmenide a lui Platon, și pe lectura anumitor texte din *Timaios* (28 c), *Republica* (VII 509 b) și din *Epistolele lui Platon* (II, 312 e; 314 c; VI 323 d; VII 341 c). Discursul asupra primului Zeu oscilează în mod semnificativ la acești autori și la mulți alții, cu formulări care continuă să definească esența ca ceva pozitiv, ființă, demiurg, intelect și cu alte formulări care declară în mod contrar transcendenței, imposibilitatea afirmării a ceva în mod concret și a imposibilității cunoașterii absolute. Primul Zeu dobândește astfel un caracter ambivalent: el este ființă cu caracter supraesențial, intelect și în aceeași măsură supra-intelectual; am putea spune în acest sens că este nevoie să fim asimilați lui, pe baza faptului că-l declarăm în mod total diferit și că ființa umană nu este nimic în raport cu El. Putem percepe această ambivalență cu o anumită claritate în fragmentele lui Numenius, în care se poate vedea la lucru un întreg demers de interpretare și de punere în pagină a unui mic număr de pasaje platoniciene, destul de prezente în teologia medioplatonicianã:

„Deoarece Platon știa că pentru oameni Demiurgul este singurul care este cunoscut, în timp ce Primul intelect, numit și Ființă în sine (autoon), care la ei este necunoscut, de aceea le-a vorbit astfel: Oameni, intelectul pe cae vi l-ați imaginat nu este primul, ci înaintea lui se află un alt Intelect, superior și mai divin"[2]

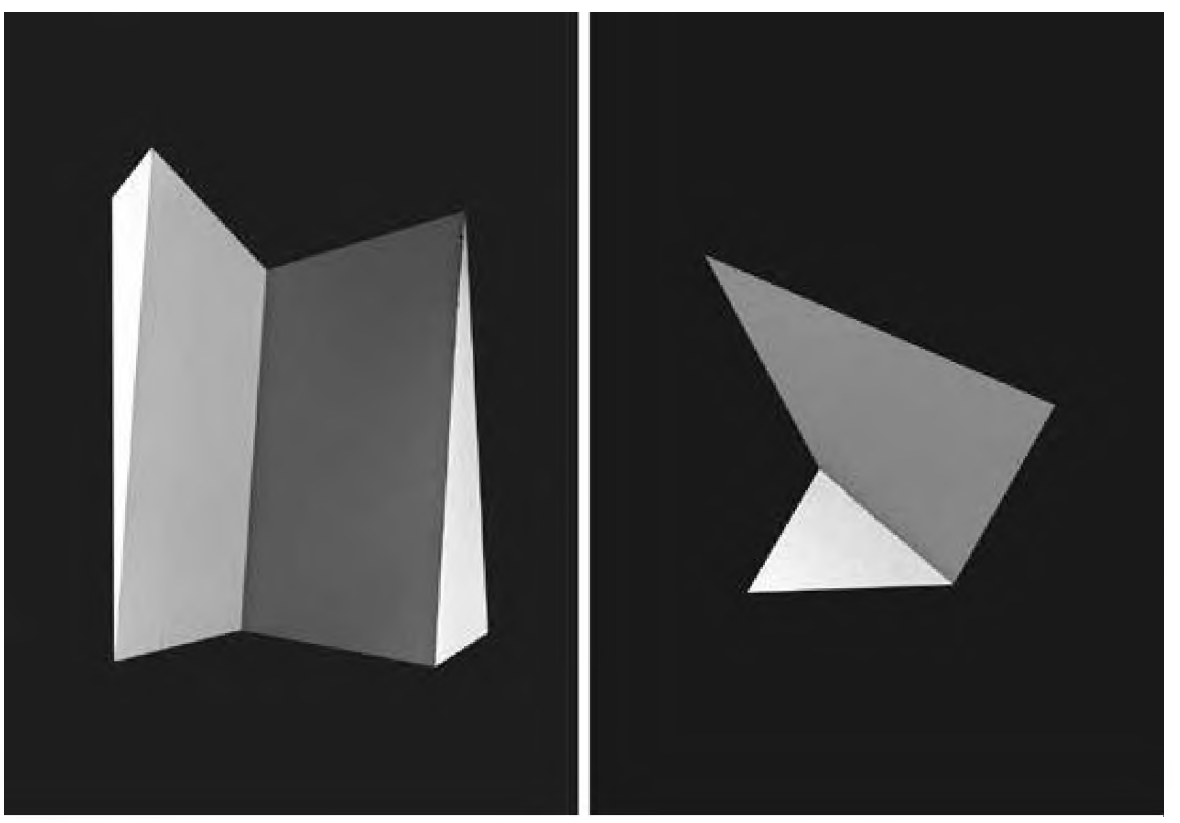
Predicatul "ființă în sine" și aluzia la interioritatea și la caracterul superior al Primului Zeu ne amintește de Ideea de Bine din celebrul pasaj din *Republica* (VI 509 b), care este superioară ființei în „demnitate și putere". În invitația adresată oamenilor pe un ton profetic cu scopul de a-i recunaște Demiurgului calitatea de Zeu necunoscut, care-l precede, cu cea mai mare demnitate și divinitate care-i sunt proprii, putem recunoaște interpretarea dialogului *Timaios* 28 c, făcută de Numenius în lumina *Epistolei a VI-a* (323 d) a lui Platon. În realitate, scrie M. Zambon[3], cuvintele pe care Numenius i le atribuie lui Platon nu se regăsesc în mod absolut în dialoguri, cu toate că se găsesc texte paralele cu cele din *Oracolele caldeene*.[4]

Acest text prezintă deja elementele principale tipice *teologiei negative* medioplatoniciene, adică coprezența elementelor ce exprimă incluziunea, și cu ea superioritatea primului principiu față de realitatea inteligibilă. Numenius vorbește de fapt de primul intelect, care este în aceeași măsură „ființă în sine", anterioară și mai divină decât demiurgul și care este „imposibil de cunoscut" *(agnoumenos)*. Adjectivul are aici un sens puternic, comentează M. Zambon: el nu face numai aluzie la o stare de fapt, ci exprimă caracterul inaccesibil al primului Zeu, ca o proprietate care-i aparține în mod esențial. Textul din *Timaios* la care se referă Numenius este un loc clasic al teologiei negative medioplatoniciene, deoarece el afirmă că este „dificil" de găsit „Creatorul și Tatăl" cosmosului și „imposibil" să-l facem cunoscut tuturor. Cu toate că, după Numenius, cunoașterea Demiurgului este universal răspândită, identificarea primului intelect, ființa în sine, Tatăl, scrie M. Zambon, este problematică, chiar dacă este vorba de doctrina lui Platon și înaintea lui de cea a lui Socrate, Pitagora și a altora.[5]

Tema unui Dumnezeu imposibil de cunoscut și de comunicat, pe care platonicienii au citit-o în *Timaios 28 c*, a avut o mare posibilitate de a fi dezvoltată prin elaborarea unei teologii negative și esoterice, bazată în aceeași măsură pe doctrina secretă din *Epistola a II-a* a lui Platon și mai ales pe afirmația lui Platon privind imposibilitatea de a-și expune doctrina în *Epistola a VII-a 341 c6*. Un alt element al acestei teologii negative a primului principiu era reprezentată de prima ipoteză din dialogul *Parmenide* (în particular 142 a). M. Zambon ne spune că J. Whittaker a studiat aceste elemente, reconstruind originile cuplului de predicate "inefabil și inominabil", pe care sursele le-au atribuit frecvent primului Zeu.[7] Caracterul conjectural, adică ipotetic atribuit de Numenius cunoașterii principiului divin din partea oamenilor se situează cel mai bine în linia ideilor de natură sceptică ale lui Plutarh: acest caracter conjunctural nu provine dintr-o neîncredere în existența adevărului sau a posibilității intelectului uman de a cunoaște, ci exprimă nemărginirea în raport cu aceea a realității dumnezeiești.[8]

Interpretarea dialogului *Timaios 28 c* propusă în fr. 17, presupune două subiecte, demiurgul și primul intelect, care nu se găsește deloc în textul platonician, ci el este raportat în aceeași măsură la Numenius, printr-o mărturie a lui Proclus.[9] Numenius, spune Proclus, a afirmat existența a trei Zei, unde el îl numește pe Primul „Tată" și pe cel de-al doilea „Creator"; procedând astfel el deformează textul platonician, în care singurul și unicul Zeu, Demiurgul, este numit cu două nume diferite; de fapt, Platon scrie *Creator și Tată* și nu invers, așa cum se exprima Numenius.

Inversarea operată de Numenius nu este deloc lipsită de importanță, deoarece a fost realizată pentru a justifica o schemă teologică precisă, și ea se regăsește și în alte izvoare; noi putem avea de aici indicii despre modalitatea mai degrabă liberă prin care el s-a servit de textul platonician, diferit față de Atticus, care a respectat în mod scrupulos



OSTER+KOEZLE (Germania) *#394 Dipticon fără titlu* (2020), imprimare digitală pe Fuji Archival Matte, 70 x 100 cm

litera textelor. O interpretare forțată a lui *Timaios 28 c*, ne spune M. Zambon, îi servește astfel lui Numenius de argument pentru a fonda o teologie care, alături de intelectul demiurgic, afirmă existența unui prim intelect; cele două caracteristici fundamentale care-i sunt atribuite sunt la rândul lor fructul unei interpretări a dialogului *Republica* și a lui *Parmenide*: el este de fapt Binele și Unu. Identificarea primului Zeu cu Binele este deja dat în titlul operei din care Eusebiu citează textele lui Numenius: *Despre bine* (*Peri tagathou*) ea este explicată printr-un argument pe care Proclus îl menționează împotriva lui Atticus:

„Aceste doctrine, așa cum sunt, Platon le-a expus în mod diferit conform împrejurărilor: în mod particular, în dialogul Timaios a descris Demiurgul conform folosinței comune (a termenului de „bine"), spunând: El era bun ; în Republica, în schimb, l-a numit Bine „Ideea de Bine", deoarece Binele este Ideea de Demiurg, care ne-a părut bun prin participarea la Primul și Unicul. Așa cum se spune că oamenii sunt modelați de Ideea de om, (...) așa că pe bună dreptate, dacă este adevărat că demiurgul este bun prin participare la Primul Bine, Primul intelect va fi ideea de de Bine, deoarece este Binele-în-sine (autoagathon).[10]

Dacă Platon definește demiurgul ca „bun" și nu ca „bine", aceasta deoarece este vorba de subiecte distincte: înaintea demiurgului există un alt intelect, primul, care se identifică cu „binele în sine"și că mai înainte el l-a numit ființă în sine. Astfel că ideea de bine, primul Zeu, este principiu al ființei și transcende ființa:

„ Dacă cineva în mod obstinat ar fi legat de realitățile sensibile și își imaginează că vede Binele care se-ndreaptă spre el și se gândește mulțumit că a întâlnit Binele, greșește. În realitate, pentru a-l ajunge este nevoie de o metodă deloc ușoară, chiar divină; modul cel mai bun de a depăși realitățile sensibile, de a se interesa așa cum fac tinerii de științele matematice, de a considera numerele, în așa fel încât să învețe doctrina ce studiază ce este ființa (to on). [11]

În acest text cu un ton solemn și inspirat, Numenius descrie viziunea improvizată despre bine, care se oferă celui care se-ndepărtează de întreaga realitate sensibilă, de plăcerile (inerente tinereții) și care s-a consacrat cu entuziasm juvenil studiului matematicii. În urma acestui parcurs, pe care Numenius o numește *„metodă divină,"* este reprezentat de ascensiunea din cadrul procesului cognitiv descris în *Republica* și în *Simposionul* lui Platon.

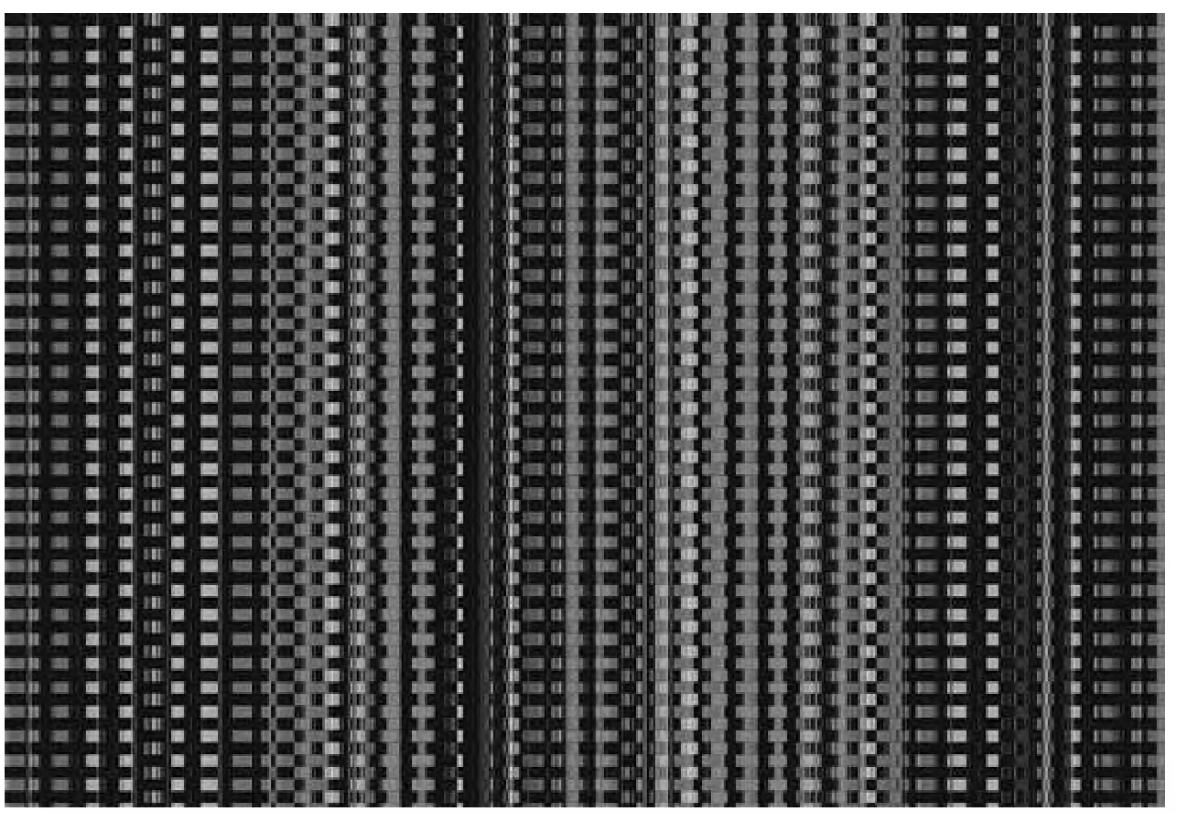
La capătul demersului analitic iese în evidență viziunea despre Bine, ca o lumină ce vine de la o imbarcațiune ce se credea pierdută în mijlocul mării. Acest lucru este descris prin imagini care se referă la concepția orientală despre suveranitate: izolată de contactul cu realitatățile inferioare, pacifice, binefăcătoare, dedicate plăcerilor superioare, așezată deasuprea ființei, ca un rege pe tronul său.[12] Acestea sunt imaginile în care amintire lui *epekeina ousias* platonician se asociază cu imaginea celor trei regi din Epistola a II-a și cu puternica insistență pe caracterul inefabil și indescriptibil al realității înconjurătoare. În ciuda insistenței asupra caracterului său transcendental, binele este descris ca ființă (*to on)*; în același fel am văzut că de mai multe ori Numenius vorbește de primul Zeu ca intelect, pe care el îl așează înaintea Intelectului; nu este vorba, scrie M. Zambon, de o incoerență din partea lui Numeniu, ci de o trăsătură recurentă în literatura medioplatoniciană, care-i atribuie primului Zeu predicate care-l desemnează ca ființă și intelect, fie ca fiind superior ființei și intelectului însuși.[13]

Faptul că Numenius l-ar fi identificat pe primul Zeu cu binele din *Republica* și cu Unu din prima ipostază din dialogul *Parmenide* este pe larg atestat de către textele citate de Eusebiu din Cesareea în prima lor identificare și care au apărut în mod clar în cea de-a doua identificare. În fragmentul 19, extras din a VI-a carte a tratatului *Despre bine;* există o afirmație explicită în ce privește acest fapt; după ce a reluat distincția dintre cel de-al doilea Zeu, bun datorită calității participative, și primul, care este Binele. Numenius conclude astfel: „Platon, în concluzia unui silogism, transformă această afirmație într-o aserțiune penetrantă: Binele este Unul *„to agaton oti estin hen."* Numenius, în plus, îi atribuie primului Zeu trei caracteristici care sunt puternic asociate noțiunii de unitate: simplitate, absența unei relații, indivizibilitate; noi am văzut deja, scrie M. Zambon, că la cei mai importanți dintre pitagoricieni circula o interpretare, reluată de Plotin, despre numele lui *Apollo* ca un „non multiplu" (*a-polla*)"[14] Un ultim element ne este dat de mărturia lui Calcidius, în

Barbara Madsen (SUA) *Timpuri de sfârșit: Sacâz* (2019)
litografie, serigrafie, xilogravură, 115 x 72 cm

expunerea doctrinei principiilor a lui Numenius, căruia îi atribuie identificarea lui Dumnezeu cu Unul *(singularitas*). După toate probabilitățile, aceasta înseamnă că Numenius a cunoscut și a făcut la rândul său o interpretare teologică a dialogului Parmenide. Nu există semne evidente ale unei asemenea interpretări în fragmentele care ne-au rămas; dar există în tradiția neopitagoriciană anticipări ale unei teologii ce își trage rădăcinile din această tradiție, legată de două sau de trei prime ipoteze ale dialogului, care ne autorizează mai mult ipotetic să-i atribuim astfel un model asemănător teologiei lui Numenius.

Se poate citi, continuă M. Zambon, într-un capitol din *Stromatele* lui Clemente din Alexandria o prezentare a primului Zeu foarte apropiată de aceea pe care am reconstruit-o la Numenius.[15] La fel și aici, punctul de plecare îl constituie textul din *Timaios* 28 c; imposibilitatea de a împărtăși tuturor cunoașterea despre *„Tatăl și Creatorul"*lumii; Clemente prezintă aceeași punere în pagină a textului ca Numenius, dar el nu trage aceleași concluzii, bazându-se pe textele din a șaptea *Epistolă* (341 c) a lui Platon, urmată de Clemente din Alexandria, care amintește faptul că Moise urcând pe muntele din Sinai, a fost învăluit în acel nor obscur[16]; ascensiunea pe munte reprezintă ascensiunea contemplativă la culmea inteligibilului, tenebrele înseamnă pe de altă parte că Dumnezeu este „invizibil și inefabil."[17] Dumnezeu, care s-a manifestat ca "*Cel care este*", este deci pus în raport cu realitatea inteligibilă, dar căreia îi este superior. În acest moment începe o analiză consacrată inefabilității lui Dumnezeu, în care Clemente pune împreună, în maniera lui, trimiterile la tradiția păgână și citatele biblice: un citat din Orfeu îi permite să se apropie de tema inefabilității și a unității lui Dumnezeu, izvor al tuturor ființelor.[18]; apoi urmează trimiterea la sfântul Pavel, la Platon, Clemente din Roma, Moise, Solon, Empedocle, Sfântul Ioan Evangelistul, cu scopul de a demonstra că Dumnezeu este inefabil (*arretos*) și că discursul care-l face despre El trebuie să rămână unul ascuns. Această doxografie se încheie cu mențiunea valentinienilor care l-au



Jan Pamula (Polonia) *Imagine 2015/5* (2015), imprimare digitală, 61,5 x 90 cm

➲

numit pe Dumnezeu „abis"*(bithon)*, deoarece el este infinit și imposibil de atins.[19]

Concluzia lui Clemente, scrie M. Zambon, este că principiul tuturor lucrurilor este realitatea cea mai dificil de sesizat, ce ilustrează această afirmație printr-o serie de negații ce depind în mod clar de prima ipoteză din *Parmenide*: Dumnezeu nu este nici Gen, nici alteritate, nici Specie, nici Individ, nici Număr, nici accident, nici subiect, el nu este un întreg, deoarece el n-are mărime, el n-are părți, deoarece este Unu indivizibil, este Infinitul nu prin mărime, ci pentru că n-are dimensiuni, n-are nici o figură identificabilă și nici nume.[20]

Dumnezeu este propriu-zis "Cel Necunoscut",(*to agnoston*), deoarece *„El nu poate fi gândit în virtutea niciunei premise anterioare, deoarece nu poate fi desemnat printr-un Nume care să-i definească una din proprietățile sale. Nnumai punerea împreună a unor denumiri diverse, care să-i fie aplicate într-un mod impropriu pot, într-un anumit mod, să-i indice Puterea (dynamis) : iată de ce el este numit Unu, Bine, Intelect, Ființă, Tată, etc.*[21]

Multiplicitatea și caracterul contradictoriu al numelor revelează deci pentru Clemente faptul că Dumnezeu este în același timp originea tuturor realităților, dar pe care le transcende în mod absolut și care le rămâne *ascuns*: el găsește această doctrină exprimată în Scriptură, și care este confirmată în aceeași măsură de poeți, de înțelepți și de filosofii greci până la Platon.

Numenius, el însuși, îi aplică primului Zeu denumiri diverse, care servesc pentru a demonstra caracteul său originar prin raportare la lucruri și la sacra sa transcendență. El îl identifică cu ideea de Bine și de Unu; mai mult, El este viu[22], este Tatăl, Regele, constant în esența sa și de neclintit, Ființa în plinătatea ființării sale.

Probabil, chiar dacă nu există mărturii explicite, doctrina numeniană a primului Zeu trebuie să fie înțeleasă în sensul că aceasta conține într-o formă implicită, nearticulată, totalitatea ideilor, care se manifestă la nivelul celui de-al doilea Zeu. Distincția, celui de-al doilea Zeu față de primul nu face să existe o reală continuitate între ei, și că primul să fie imanent, atât pentru faptul că el este principiu și al doilea, în așa fel încât să nu facă caz de poziția lui.[23] Din această cauză, primul Zeu este capabil de afirmații în mod aparent incompatibile cu ele: în ultimă instanță el este Unu simplu, *dincolo de ființă*, imobil; dar el se află în această stare eternă în raport cu realitatea pentru care el este Principiu, intelect, ființă și *viața însăși*.[24]

Teologia lui Numenius ne propune două nivele diferite de unitate: Unu îl privește pe primul Zeu, care este unu în sensul simplității lui și al absenței posibilității de a se divede, iar în cel privește pe cel de-al doilea Zeu, care este la rândul lui Unu, dar care este supus diviziunii atunci când este în contact cu materia:

"Primul Zeu, care rămâne în sine însăși, este simplu, deoarece pe de-a-ntregul concentrat în sine însuși, nu este supus diviziunii; cel de-al Doilea și cel de-al Treilea sunt unul singur; atunci, când este asociat materiei, care este dyada, el o unifică, dar este împărțit de aceea, care are un caracter dezordonat și este fluidă în esența ei. Acum, nefiind îndreptat spre inteligibil deoarece s-ar fi concentrat spre sine însuși, întrucât privește materia, preocupându-se de ea, uită de sine însuși. Intră de aceea în contact cu sensibilul, se îngrijește de ea, și o înalță până la starea sa proprie căpătând caracterul propriei sale esențe; în aceste condiții dorința sa era cea de a se congiunge cu materia."[25]

Primul Zeu se găsește în condiția pe care *Timaios* o atribuie demiurgului: el, rămâne în el însuși; aceasta va fi condiția celui de-al doilea Zeu, dacă a rămas întors spre inteligibil, adică spre el însuși. Există deci o continuitate între primul și cel de-al doilea Zeu, a cărui activitate constă de fapt în „unificarea" materiei. Unitatea și identitatea celui de-al doilea Zeu conține totuși în ea însăși posibilitatea diviziunii și multiplicitatea, care se manifestă în capacitatea sa de a se diferenția, a aspectului *noetic* (cel prin care el se poate întoarce în el însuși) și a aspectului psihic, (cel prin care se poate întoarce spre materie și spre tot ceea ce privește dorințele subiective.)[26]

Între primul și cel de-al doilea Zeu subzistă astfe opoziții în ce privește primul Zeu, care este imobi (*estos*) și cel de-al doilea, care este în mișcare (*kinoumenos*); primul este în relație numai cu inteligibilii, cel de-al doilea este în relație cu inteligibilii și cu sensibilul, totuși nu există limite prea stricte, delimitative în această relație: imobilitatea primului este în realitate o mișcare înnăscută și, cu toate că el nu se-ntoarce spre sensibil, ordinea însăși a Cosmosului depinde totuși de El.[27]

Platon în *Timaios,* afirmă că nu există intelect fără suflet[28] așa cum cel de-al doilea Zeu are în același timp caracteristicile și proprietățile sufletului: atât timp cât el rămâne în unitate, el se poate împărți; el capătă caracteristicile materiei, capabil să se îngrijoreze, să aibă dorințe și să uite. Numenius îl compară pe cel de-al doilea Zeu cu un comandant de navă, care-și conduce nava privind stelele cerului: el și-a primit capacitatea de a contempla din propria sa capacitate de a judeca lucrurile, cu toate că dorințele sale, care sunt rezultatul în parte al influenței materiei, îi dau posibilitatea unei tentații impulsive spre realitatea intrinsecă.[29] Elementul noetic și elementul psihic nu mai sunt separate, ci legate în mod foarte puternic: (*estin eis)* în fr. 11 nu vorbește de fapt de identitatea celui de-al doilea și de-al treilea Zeu. Dacă sufletul individual este identic cu principiile (Numenius vorbește de fapt de *tautotes*,) aceasta este valabilă *a fortiori* în relația cu cel de-al doilea și cu cel de-al treilea Zeu.[30] Mișcarea demiurgului privește o materie care este ea însăși în mișcare și dotată de dorință, deci, așa cum s-a văzut de mai multe ori, este însuflețită. Materia, mai curând sufletul ei, este înălțat până la demiurg conform propriului său caracter, cu alte cuvinte la unitate și la *conversiunea* cu inteligibilul. Dublul caracter și dubla funcție a celui de-al doilea Zeu corespund în mod perfect caracteristicilor atribuite în *Oracolele caldeene*, *dyadei*: ea este Intelectul care conține inteligibilii, dar are în același timp funcția de„a introduce senzația în lumile posibile"[31]

Theresa Taylor (Regatul Unit) *Excavație emoțională I* (1999), acvaforte pe aluminiu, 92 x 42,5 cm

Note

1 M. Zambon, Numenius în *Porphyre et le moyen-platonisme,* Librairie Philosophique J. Vrin 6, Paris, Place de la Sorbonne, V-e, 2002, p. 222

2 Num. fr. 17, în *Medioplatonici, Opere, frammenti, Testimonianze*,ed. îngrijită și trad. de Emmanuele Vimercati, Bompiani, Milano 2015, pp. 1387-1389

3 M. Zambon, op. cit. ,p. 222

4 Cf. *Orac.* fr. 7

5 Celsus însuși îi trimite pe creștini să învețe anticile învățături ale oamenilor sfinți, adică și pe cele ale poeților, înțelepților și filosofilor.

6 Platone, Lettere, Rizzoli, trad. Piero Innocenti, Milano 1986, pp. 139-229

7 Cf. Phil. Alex. *De somn.* I 67; Origene, *De princ* IV 4, 1 ; Procl. *In Tim.* I, p. 313, 26-28;

8 Cf. Philon din Alexandria, op. cit. p. 63

9 Proclus, *In Tim.* I, p. 303, 27 304, 22(303,27 304,4= Num. fr. 21).

10 Num. fr. 20op. Cit., p. 1391

11 Ibid. p. 1367

12 Descrierea Dumnezeului biblic, cf. Tert. *Adv. Marc.* II 47: *invisibilis, incongressibilis et placidus.*

13 Cf. Whittaker (1969), p. 91-94, 101-104 ; cf. Lui Origene, *C Cels.* VI 64, p. 120, M. Zambon, p. 225

14 Numenius, fr. 54

15 Clemente Din Alexandria, *Strom.* V 12

16 *Ieșirea* 19, 9-25, așa cum mai târziu un mistic din evul Mediu îl va numi norul *„non-cunoașterii."*

17 Clemente din Alexandria, *Strom.* V 12, 78, 4

18 Clemente din Alex.*Strom* . V 12, 78, 4 (Orph. fr. 246 K) în M. Zambon, op. cit. p. 226

19 Ibid. *Strom.* V 12, 81, 3; cf. Porfir, *V. Plot.* 8, 8-9; 23, 26; Irineu din Lion, *Adv. Haer.* I 1, 1; 8, 4; 21,2; 30,1;

20 Ibid. *Strom.* V 12, 81, 5-6;

21 Clemente Alex., *Strom.* V 12, 82, 12;

22 Num. fr. 22

23 Cf. lui Num. fr. 14

24 Cf. lui M. Zambon, op. cit., p. 227

25 Num. fr. 11, 11-20, în *Medioplatonici,* op. cit. p.1381.

26 Num., fr. 16; trimiteri găsim și la Puech (1934,) pp. 34-37 cu o sinteză eficace privind teologia celor doi Zei.

27 Num. fr. 15, 25,710; despre paradoxala *„mișcare în imobilitate"* a primului Zeu, cf. lui Platon în dialogul *Sofistul* 240 c; Aristotel, *Metaph.* L., 7, 1072 a 26; ; Alc. *Didask.* 10, p. 164,2324 în M. Zambon, op. cit. p. 228

28 Plat. *Timaios,* 30 b; cf. Whittaker (1999).

29 Num. fr 18;

30 cf. Frede (1987), p. 1057-1058

31 Cf. *Oracolele caldeene*, fr. 8,

■

Subculturi și fracturi

Andrei Marga

De la Comisia Europeană s-a scurs un document care atestă că excutivul Uniunii vrea o schimbare înlocuind denumiri creștine („Crăciunul", de pildă) și cuvinte relative la ascendenți („mamă", „tată"), spre a smulge oamenii din tradiție. S-ar realiza astfel nu numai „egalitatea" juridică, ci și „echitatea" în societate.

Nu are importanță că documentul a fost retras. De altfel, el nu este prima tentativă de a schimba cultura modernă din punctul de vedere al unei promise „echități". *Raportul Matic (2020)*, care se referă la drepturile sexuale, era din același pachet. Încercarea va reveni, căci ține de o opțiune a unor militanți de astăzi.

Subiectul reclamă lămuriri, în continuare.

După ce „raportul Matic" viza raporturile erotice, noua tentativă de la Bruxelles de a realiza „*the union cf equiy*" vrea să schimbe mai departe cultura juridică – acum în sfera religiozității și a familiei. Se pleacă de la premisa că limbajul nu este doar instrument în comunicare, ci și condiție a gândurilor, chiar a trăirilor și sentimentelor, și se speră ca schimbările de limbaj să antreneze schimbări de comportamente. Este însă evident că propunerea ține de o ofensivă contra unei realități, comunitățile naționale și viața lor curentă. Ea țintește la o normare a limbajului – o normare evident în afara proiectului Europei națiunilor, care se părăsește din nou de către Comisia Europeană, și, în fond, contra culturii europene.

Care este, totuși, explicația nefericitei inițiative? Nu există explicații simple la ceea ce se petrece astăzi și se înșeală cine le crede. Sunt de părere că în acest caz intră în discuție mai multe fapte, corelate.

Alessandro De Bei (Italia) *Fragmente ale unui Atlas mnemonic* (2021), ac rece, 59 x 33 cm

Cum știm, societatea modernă a apărut sub deviza egalității juridice a cetățenilor și întreține aspirația egalității. De la John Locke, la Thomas Jefferson sau John Stuart Mill, societatea a fost gândită în termenii libertății individuale și ai egalității juridice. Kant, în plus, a făcut temă din morală, Hegel din cultură, Comte din știință, Marx din economie, mari inventatori (Faraday, Stephenson, Morse etc.) din tehnică, pentru ca, spre noi, Nietzsche și Max Weber să semnaleze primejdia reinstalării servituților chiar pe fondul libertăților și drepturilor inalienabile. Dincolo de diferențele cunoscute dintre aceștia, mai ales în privința viitorului, spațiul politico-juridic a rămas terenul afirmării valorilor modernității.

Discuția care ne interesează aici, despre „*union cf equity*", s-a aprins deja în prima jumătate a secolului al XIX-lea, când egalitatea desăvârșită a americanilor, introdusă de Thomas Jefferson în *Declarația de Independență* (1776), a întâmpinat dificultăți practice. La un moment dat, chiar vicepreședintele John C. Calhoun a justificat sclavia populației de culoare, dar, spre a evita vreun dictat, a lăsat deschisă poarta tratării de la caz la caz a nedreptăților – optică ce a primit susținerea la Curtea Supremă a acelor vremuri. Cum se știe, sclavia a fost abolită mai târziu, dar discuția asupra aplicării legislației a urcat mult dincoace de Abraham Lincoln și chiar dincoace de Lyndon Johnson. De realizarea „egalității" s-a legat, însă, între timp, un radicalism al schimbării ghidat de aspirația „echității".

Nu facem aici istoria evenimentelor și ideilor. Este de reținut, însă, spre a lua măsura radicalismului, că Freud a publicat, la începutul anilor treizeci, vestita sa carte *Disconfortul în cultură* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929), în care a susținut că o societate „non-represivă" nu este posibilă. Curând, Erich Fromm și-a dat seama de potențialul analitic al psihanalizei și a aplicat-o în cercetări ale sentințelor în procese penale din Germania interbelică și apoi din alte locuri. El a asimilat statul cu „tatăl" din schemele explicative ale lui Freud și a deplasat discuția de la datele vieții sociale la teama de pedeapsa parentală. Teza sa era că în statul de drept consacrat avem de a face cu un sistem opresiv cu bază psihologică, sistemul judiciar nefiind decât o cultivare a fricii, ea însăși generatoare de crime.

Sugestia unei represivități ascunse a statului modern a făcut de atunci carieră. Pe traseu, s-a format un întreg curent, din surse eterogene. Dătătoare de ton a fost, cu o nouă generație, Angela Davis, care a lansat diagnosticul radical: „complex industrial penitenciar (*prison industrial complex)*", rezultat din combinația dintre „capitalism și statul structural rasist". Liberalitatea afișată de statul modern ar fi un soi de „mistificare", în spatele căreia se ascunde „o formă subtilă de dominație". Cunoscuta militantă de pe coasta de Vest a Americii – pe care președinții veniți din California, Richard Nixon și Ronald Reagan, o voiau neutralizată în orice chip – s-a și angajat în mișcările „*Black Panters*" și „*Che-Lumumba*" din anii șaizeci. Ea a relansat critica modernității în numele minorităților oropsite.

Modhir Ahmed (Suedia) *Fără titlu* (2021)
xilogravură, 97 x 63 cm

Cu timpul, s-a format ceea ce aș numi o subcultură – cea a radicalismului schimbării în direcția „echității", ce însoțește modernitatea din anii noștri. Angela Davis este doar unul dintre contributori. Nu avem aici spațiul pentru detalii, dar este de menționat că acea subcultură amestecă azi patroni spirituali diferiți – de la Bakunin, care a pledat pentru anarhism, trecând prin Trotzki, care a lansat cercetarea din laboratoare pe direcția creării „omului nou", prin exponenți ai nazismului, care au militat pentru înlocuirea *Bibliei* în poziția de carte fondatoare de civilizației, prin psihologia reflexelor, la Michel Foucault, care a pledat pentru o mai adâncă liberalizare erotică, și la ideologi ai acțiunilor minoritare.

Curentul radicalismului schimbării a luat avânt în lume, să recunoaștem, pe fondul alegerilor din SUA, din 2020. Nu se putea asigura victoria candidatului democrat de la acea oră fără comasarea de forțe de pe un spectru extrem de larg, care să includă adepții radicalismului. Faptul s-a petrecut și trăim acum într-un context nou. Indicativă este împrejurarea că, imediat după discursul inaugural, președintele Joe Biden a semnat, ca prim ordin executiv al mandatului la Casa Albă, dispoziția cu privire la „*Advancing Racial Equity and Support for Undeserved Communities*". Vicepreședintele Kamala Harrris a pledat pentru a prelungi „egalitatea" cu „echitatea" – înțeleasă ca asigurare „a aceluiași loc " în societate cetățenilor.

După ce au deplasat discursul juridic de la individ la comunități, o seamă de profesori de drept din universități americane susțin inițiativa. S-a propus deja, plecând de la cercetări ale sistemului judiciar, privirea statului existent ca unul ce s-a îndepărtat de egalitatea promisă, aplicarea neabătută a discriminării pozitive, trecerea poliției sub control democratic, o altă recunoaștere a contribuției minorităților, rescrierea istoriei americane, chiar dărâmarea de simboluri ale acesteia.

Ceea ce se petrece în Statele Unite nu mai ocolește de peste un secol Europa. Pe lângă alți factori ce favorizează acum acest radicalism pe terenul ei, Uniunea Europeană înregistrează o schimbare demografică de proporții. Franța încorporează deja, după unele estimări, peste cincisprezece

➲

milioane de imigranți. Germania va mai absorbi din lume milioane de imigranți, după ce a absorbit deja considerabil. Putem da și alte exemple. Emigrația este mare și va continua, căci convine celor care caută izbăvirea de o situație socială și politică dificilă, dar și celor care îi absorb. Să nu se confunde în nici un caz lucrurile cu scenele în care oameni nimeriți la frontiera României actuale plâng că au greșit adresa!

Pe de altă parte, în Uniunea Europeană se argumentează încă predominant sub prevalența viziunii „statului laic", care este de fapt excedată de realități. Această viziune a și împiedicat, cum se cunoaște, adoptarea *Constituției* Uniunii Europene, ce recunoștea măcar ascendența iudeo-creștină a culturii ei. Erorile au urmări!

În explicație, mai trebuie luată în seamă și realitatea politică. Subcultura radicalismului schimbării întrunește astăzi, după mai multe estimări, până la 10-15% din electorat. Iar în echilibrul forțelor de acum, partidele sunt interesate unde merge acest procent. Mai ales că destule partide sunt preocupate mai mult de voturi, decât de soarta societăților!

Parte a explicației este și confuzia de azi din conceperea unificării europene. Deocamdată, avem de a face cu un proiect de unificare stagnant, purtat de militanți fără anvergură de oameni de stat, care nu pot concepe viitorul Uniunii Europene. Birocratismul nu oferă un viitor convingător și nu poate motiva suficient populația.

Așadar, în rezumat, o subcultură a radicalismului schimbării vrea acum să dea direcția în Europa. Acesta este secretul inițiativelor din birocrația actualei Comisii Europene! Nu este singura subcultură actuală – o alta fiind, de pildă, cea a tehnicismului, dominată de credința că prin simple ameliorări tehnologice se depășesc dificultățile societăților actuale – dar este momentan cea mai activă.

Dinamica radicalismului nu ar fi posibilă fără actuala debusolare în materie de conducere a Uniunii Europene. De altfel, cei mai notorii gânditori europeni au taxat sever situația în care s-a ajuns. Habermas a vorbit, în declarații, de „autocrație postdemocratică", Robert Bootle de „incapacitatea de a distinge între identitate, cultură și civilizație, pe de o parte, și aranjamente și instituții politice particulare, pe de alta" (*The Trouble with Europe*, Nicholas Brealey, London, 2016), Thomas Piketty de intrarea elanului proeuropean de odinioară în „unghiul mort al controlului" (*Pour un traite de democratisation de L'Europe*, Seuil, Paris, 2017). În orice caz, au ajuns să decidă inși cu optici mărunte, pentru care contează alegerile viitoare, nu cum trăiesc europenii. Ei atacă acum suveranitatea națională – care rămâne o valoare – cu o ideologie ce le promite cariere – cea a globalismului.

Dacă nu ești mulțumit cu deciziile cuiva se cuvine să ai argumente. Acestea există.

Primul argument este acela că istoria nu se poate schimba. Ea ar trebui scrisă așa cum a fost și din ea se poate învăța. Dintr-o asemenea învățare au rezultat, între altele, rolul proeminent al creștinismului, al religiei în general, al familiei compusă din tată, mamă și copii, și al altor valori pe care radicalismul vrea să le înlocuiască. Schimbarea unor tradiții prin dispoziții birocratice poate duce în ispită, dar ea eșuează.

Al doilea argument ține de faptul că simbolistica istorică nu împiedică dezvoltarea. Bunăoară, Germania sau Franța păstrează simbolurile care sunt parte a istoriei lor durabile și înaintează viguros în viitor. Alte țări fac la fel. Simbolistica nu afectează cursul istoriei decât acolo unde cultura și democrația sunt în suferință.

Al treilea argument are în vedere că viața oamenilor refuză reducerile la o singură dimensiune. Fie această dimensiune economia, cum vrea consumerismul – capitalist sau comunist, fie ea lupta și antagonizarea societății, cum voia nazismul, fie competiția, cum vrea neoliberalismul, fie birocratizarea, cum se imaginează acum la Bruxelles.

Al patrulea argument este acela că în Europa de azi, preocupantă este stagnarea instituțională. Capitole esențiale ale proiectului unificării europene sunt de fapt oprite, frânte. De pildă, apropierea nivelurilor de dezvoltare ale țărilor și regiunilor nu s-a realizat. A sporit, în fapt, în multe locuri, decalajul. Statul de drept este înțeles – cum probează, în mod grotesc, perorațiile de deunăzi ale „președintelui" de la București – mai curând ca împiedicare a justiției, decât ca stat drept, iar democrația este confundată cu îndeplinirea de sarcini. Neînțelegeri de noțiuni ce sunt spre paguba tuturor! Construcția instituțională a Uniunii Europene, cu Consiliul European în frunte, care nu este ales de cineva, a rămas cu legitimare discutabilă. Democratizarea s-a pus în paranteze, încât relația Bruxelles-ului cu statele componente ale Uniunii este generatoare de tensiuni.

În sfârșit, al cincilea argument este că subculturile țin de optici reducționiste care nu au putut niciodată să conducă societăți întregi. Călcând peste propriile valori, Europa se lasă acum răvășită de asemenea optici. Or, toate teoriile societății actuale ale Europei – de la Max Weber, la Alain Touraine sau Anthony Giddens – contrazic deciziile ce se iau.

Desigur, impactul unor măsuri din *Unity of Equity* sau *Raportul Matic* este divers și nu îi

Ewelina Kolakowska (Polonia) *04120* (2020)
intaglio, 99 x 50,5 cm

Yuji Hiratsuka (Japonia) *Încă îți pot vedea fața* (2021),
intaglio, 90 x 60 cm

alarmează pe mulți. Mai exact, el depinde de soliditatea culturală a țărilor – a culturii civice și democratice și a tradițiilor spirituale. Țările care au cultură la propriu vor rezista improvizațiilor. De altfel, reprezentanți ai acestor țări au dezvăluit consternați existența documentului cu pricina. Vor fi, însă, expuși alții.

Desigur, nu se poate spune că nu trebuie făcut nimic pentru a ameliora viața oamenilor, a grupurilor și a țărilor prin reglementări de drept. Nu o spun nici cei mai vehemenți critici ai devizelor radicalismului din zilele noastre (precum Mark R. Levin, *Ameritopia. The Unmaking America*, Threshold, New York, 2012, p.242, care respinge energic „radical egalitarianism"). Schimbările au de asumat, însă, cadrul instituțiilor democratice.

Se poate spune, însă, că urgențele Uniunii Europene sunt altele, căci restanțele și fracturile sunt deja multe. Agenda schimbărilor de care este nevoie se și încarcă pe zi ce trece. În continuare, cetățeanul stăpân pe libertățile și drepturile sale și suveranitatea statului național în cadrul tratatelor rămân reperul, iar o reorganizare instituțională este imperativă. Urgențele nu au de a face, însă, cu mobilizări ce țin astăzi mai curând de manipulări, decât de democrație.

Mai sunt și nedumeriri în ceea ce privește inițiativele Comisiei Europene. Nu există alternativă viabilă la democratizarea făcută la lumina zilei. De ce, atunci, schimbări pe căi birocratice? Se subminează religiozitatea tocmai când cercetarea arhivelor arată că modernitatea a fost indusă de religie și că, subminând religia, o societate eșuează în crize. Se atacă în fapt națiunea sub termeni confuzi – amalgamând națiunea etnică, cu cea civică, patrotismul cu provincialismul, suveranitatea națională cu independența și autarhia – în loc să se observe că nu este posibilă o Europă unită fără valori ancorate în tradiție. Iar între acestea sunt, cu siguranță, suveranitatea națională, iudeo-creștinismul, familia!

■

Colecția Arta regală (VIII)

Vasile Zecheru

A-i cunoaște pe alții înseamnă înțelepciune; a te cunoaște pe tine (a-ți cunoaște Sinele, n.n.) *înseamnă iluminare.* Lao Zi

Un cititor atent va întâlni, în cartea intitulată *Simbolismul francmasoneriei*, semnată de Jirah Dewey Buck (1938-1916), numeroase citate preluate din *Morala și dogma*, cea mai importantă dintre lucrările lui Albert Pike (1809-1891) precum și o serie de argumente și comentarii menite a explicita înțelesul teoriei pe care acesta din urmă o susține. Să constatăm apoi că J. D. Buck îl elogiază sincer pe Pike, îl apără impotriva atacurilor mai mult sau mai puțin întemeiate și-i promovează cu abnegație ideile, asemenea unui ucenic îndrăgostit de maestrul său, pe care-l adoră și-l divinizează cu deplină convingere.

Ca autor de carte, Buck ni se dezvăluie a fi, de asemenea, puternic impregnat de filozofia lui Herbert Spencer (1820-1903); el citează abundent din opera gânditorului britanic și, deseori, îi comentează și-i parafrazează conceptele, dovedindu-se astfel un fin cunoscător în materie. Buck vorbește cu admirație despre Herbert Spencer pe care-l numește *...unul dintre cei mai profunzi scriitori ai prezentului...* și, fără rezerve, i se alătură acestuia atunci când el se referă la rolul cunoașterii științifice sau la educația tinerei generații ca proces sistematic de eradicare a ignoranței și inechității sociale.

Indubitabil, Spencer a fost un erudit de largă cuprindere și a strălucit în domenii dintre cele mai diverse. Grație spiritului său enciplopedic și argumentației riguroase, Spencer a reușit să lase o amprentă puternică asupra mentalului colectiv, iar modelul de dezvoltare socio-umană pe care l-a promovat a impus o direcție originală în gândirea epocii[1]. De formație inginer, Spencer a lucrat timp de cinci ani la *The Economist*; date fiind exigențele acestui loc de muncă și a familiarizării sale cu terminologia economico-financiară, Spencer și-a alcătuit, în acea perioadă, un set de convingeri liberal-umaniste ce decurg din utilitarism și pragmatism.

Principii precum libertatea de acțiune, libera concurență și *non*-intervenția statului în mediul de afaceri vor ocupa un loc dominant în sistemul său de reprezentare. Conform acestor principii, Spencer a schițat o viziune economică reformatoare, pledând cu convingere pentru un socio-darwinism întemeiat pe tendința firească a omului de specializare într-o profesie și pe aspirația legitimă pentru o existență decentă. În accepțiunea lui Spencer, *corpus*-ul social astfel rezultat ar fi avut o configurație sănătoasă, armonioasă și pe deplin viabilă. Toate aceste teorii, previziuni și concepte își vor găsi o amplă și benefică reflectare în cartea lui Buck.

Ultimul, dar nu cel din urmă izvor de inspirație pentru cartea lui Buck îl va fi constituit teozofismul[2], ca doctrină în vogă și totuși atât de nocivă mediului inițiatic, dacă e să ne raportăm strict la exigențele tradiționale. Am găsit de cuviință să insistăm mai mult asupra acestui fenomen pe care Buck l-a luat foarte în serios, cum se va vedea în cele ce urmează. După ce au trecut anii și lucrurile s-au așezat în matca firească, teozofismul ne apare astăzi ca o gravă rătăcire spiritualistă. În prezent, este clar pentru noi că Buck s-a aflat într-o relația specială cu teozofismul, pe care l-a slujit cu devotament și deplină abnegație.

Să consemnăm, pentru început că, în anul 1880, Buck era ales în Consiliul general al Societății Teosofice (ST) din Statele Unite. Mai mult ca sigur că, anterior acestui eveniment, el reușise să se remarce în activitatea curentă a organizației. Trei ani mai târziu, Henry Steel Olcott[3] îl va fi nominalizat pe Buck ca membru în organismul de control intern al ST. Mai apoi, dintr-o epistolă datată 1886 și semnată de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), reiese că dr. Buck fuseseră numit pentru a fi consacrat ca *mahatma*[4] spre a se stimula astfel teozofismul în America de nord. În același an, se înființează la Cincinnati o filială a ST având sediul chiar în casa lui Buck; este de la sine înțeles că președintele filialei era nimeni altul decât doctorul nostru.

Acestea sunt faptele despre care avem cunoștință și ele vorbesc cu prisosință despre implicarea lui Buck; nu trebuie să mai insistăm, însă este, poate, momentul să stăruim cât de cât asupra mișcării teozofice pentru ca astfel să ne clarificăm în legătură cu acest fenomen. S-au publicat numeroase studii care au ca obiect de cercetare teozofismul și, desigur, acest lucru nu este întâmplător. Oameni importanți ai sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX au fost cooptați, rând pe rând, în cadrul acestui curent pseudoinițiatic, pe cât de confuz sub aspect programatic și conceptual, pe atât de atractiv și de frecventat de membri reprezentativi ai societății din acea vreme. (Brosse, pp. 584-588)

Cel care bate un ultim cui la sicriul teozofismului, nimeni altul decât René Guénon, va publica o lucrare de referință în această materie, o critică argumentată referitoare la nocivitatea acestui gen de spiritualism ieftin și, pe fond, pseudoinițiatic. Prin analizele, considerentele și, cu deosebire, prin concluziile formulate în cartea sa, Guénon desființează, pur și simplu, toată această rătăcire, fondată pe ignoranța celor mulți, atrași de lumina felinarului precum fluturii cei imprudenți. Lui Guénon îi datorăm unul dintre cele mai realiste portrete ale principalei animatoare a mișcării teosofice, Madame Blavatsky (HPB), o mitomană dezechilibrată emoțional dar având, totuși, unele calități mediumnice. Aceste aptitudini înnăscute erau însă dublate de o cunoaștere mai mult decât superficială a preceptelor consemnate în cărțile sfinte indiene pe care ea însă le promova cu insistență sub aura misterului și a secretului inițiatic. (Guénon, 1922)

În intenția sa de a transforma teozofismul într-o știință, HPB a lăsat o operă voluminoasă, interesantă pe alocuri, dar și total inoperantă dacă privim lucrurile din perspectiva unei elevări spirituale autentice[5]. În vremurile sale de glorie, mama teozofismului epata o nebuloasă cunoaștere inițiatică pe care o promova pompos și grandilocvent ca fiind veritabilă și de primă necesitate. Pe fond însă, ea nu a fost în măsură să convingă și nu a făcut dovada vreunei măiestrii prin care să-l poată îndruma sistematic și efectiv pe aspirant către stări de conștiință *non*-ordinară. În tot acest răstimp de aproape patru decenii de când și-a început peregrinările prin lumea largă și până la decesul său, HPB a știut întotdeauna să se plaseze profitabil pentru toate cauzele pe care le servea, unele dintre acestea neavând nicio legătură cu problematica teozofică.

În acest sens, poate fi ilustrativă relația pe care HPB a cultivat-o cu Olcott, relație ce evoluează în așa măsură încât, în anul 1875, cei doi înființează ST pe teritoriul Statelor Unite. La câțiva ani de la acest moment, vor efectua împreună o călătorie în India spre a-i contacta pe maeștrii Marii Loji Albe – o reală sau fictivă societate secretă, nu vom ști niciodată. Această inițiativă pare să fi fost foarte bine apreciată la nivel oficial, din moment ce protagoniștii noștri primesc chiar și o scrisoare de acreditare semnată de Rutherford B. Hayes, președintele SUA din acea perioadă. Expediția indiană a înregistrat un eșec total: speranțele s-au prăbușit fără drept de apel, iar zvonurile potrivit cărora HPB s-ar fi aflat sub un regim de acerbă teroare exercitată sistematic de către o societate ocultă devin din ce în ce mai persistente. Motivele, reale sau inventate, ale acestei atât de invocate prigoniri, ar fi fost cauzate de faptul că ea își exprimase intenția de a publica un opuscul misterios intitulat *Stanțele de la Dzyan*. (Bergier, pp. 48-58)

Peste tot acest vârtej teozofic, în anul 1889, cade o primă ghilotină nimicitoare odată cu verdictul Societății de Cercetări Psihice din Londra (o prestigioasă instituție din epoca victoriană) care dă publicității un raport de expertiză medicală cu privire la HPB. În raport se concluziona ferm că cea în cauză nu este altceva decât un prestidigitatoare minoră, lipsită de importanță și că întreaga mișcare teosofică este o escrocherie patentată, menită să exploateze credulitatea și ignoranța adepților. În tot acest carusel de întâmplări și expectanțe mai mult sau mai puțin justificate sub aspect inițiatic, istoriografia reține totuși un imens mister ce nu poate fi formulat aici decât sub forma unei interogații: cum de a fost posibilă publicarea de către o femeie simplă, fără școală, aproape incultă, a unor opere precum *Isis dezvăluita6* sau *Doctrina secretă*?

La doi ani de la emiterea verdictului medical sus menționat, intervine decesul lui HPB (1891). Mișcarea teozofică va supraviețui acestui moment căci motorul era prea turat și aburul din jur mult prea învârtoșat pentru ca totul să se termine abrupt și fără a se fi consumat integral. Alte spirite înfierbântate[7] vor prelua din zbor cauza și, astfel, elanul animant va fi relansat și chiar revigorat, pentru o vreme.

Pentru a-l înțelege mai bine pe Buck și pentru a ne însuși în condiții corespunzătoare cartea pe care o prezentăm aici, a fost nevoie, iată, să zăbovim câte puțin asupra celor trei izvoare de fecundă persuasiune – Abert Pike, Herbert Spencer și teozofismul – care, în mod concertat, au acționat subtil asupra autorului și, în cele din urmă, l-au determinat sub aspect conceptual și stilistic. Lucrările publicate în timpul vieții de către Buck (cărți, broșuri, articole) pot fi grupate cu ușurință după domeniul de activitate în care contribuțiile respective pot fi încadrate.

Va rezulta, astfel, o primă categorie de lucrări, aceea în care pot fi incluse articolele și lucrările medicale; din perspectiva studiului nostru și dat fiind specificul acestor lucrări, nu se impune aici, o aprofundare prea laborioasă. Să notăm totuși că

➲

în calitatea sa de medic, dr. Buck s-a aratat a fi preocupat în permanență de identificarea și aplicarea unor tratamente homeopatice; principala sa operă medicală se intitulează *A Study of Man and the Way to Health* (Cincinnati, 1889) și că lucrarea *Constructive Psychology: or, The Building of Character by Personal Effort* (Chicago, 1908) reprezintă o abordare de pionierat în psihologie.

O altă categorie de lucrări, cea mai voluminoasă dintre toate contribuțiile autorului, cuprinde literatura teozofică (circa 65 de articole) publicate în revistele de profil, precum și câteva cărți reprezentative. Între lucrările teozofice semnate de Buck, semnalăm două titluri ce pot fi considerate de referință: *The Nature and Aim of Theosophy* (Cincinnati, 1886) și *Modern World Movements: Theosophy and the School of Natural Science* (Chicago, 1913).

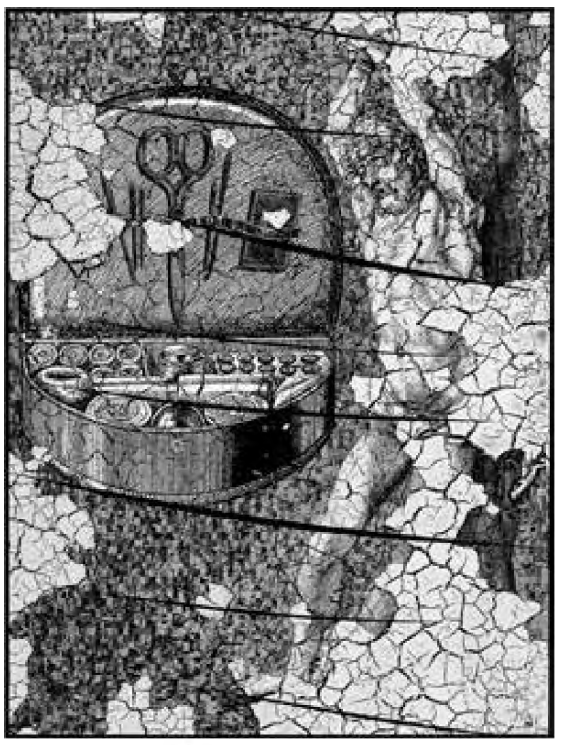
În fine, literatura masonică semnată de Buck cuprinde articolele publicate în revistele vremii, la care se adaugă cea mai importantă carte a sa *Mystic Masonry: or, The Symbols of Freemasonry and the Greater Mysteries of Antiquity* (Cincinnati, 1897). Lucrarea a fost reeditată de câteva ori și, apoi, tradusă în primele două decenii ale secolului XX, în franceză și germană. Ediția apărută la Chicago, în anul 1925, are un titlu ușor modificat față de cel stabilit inițial de către autor[8], această carte fiind varianta care a stat la baza lucrării publicate în limba română de casa editorială Herald.

*

Cât despre structura și conținutul cărții *Simbolismul francmasoneriei sau Masoneria mistică și marile misterii ale antichității* să remarcăm, pentru început, că sintagma utilizată de autor, *masoneria mistică*, reprezintă o alegere vag inadecvată, căci, masoneria nu poate fi decât inițiatică, nicidecum mistică. Cum se știe, mistica vizează preponderent verbul *a crede* și își întemeiază dogma pe miracol, irațional și inexplicabil; mistica naște și creditează superstiții, prejudecăți și, în cele mai multe cazuri, conduce la manifestări exclusiviste, de marginalizare și de anulare a ideologiilor minoritare. În oglindă, inițierea vizează verbul *a ști*, cunoașterea, în general, și adevărul ca reflectare în conștiință a realității existente, în special. *Noi nu cunoaștem Adevărul, dar ne poziționăm ferm pe calea aflării Lui!* – spun francmasonii[9]. La modul ideal, un inițiat care a parcurs drumul ascensiunii spirituale înțelege mai bine realitatea și condiționările inerente, intuiește (vede) ordinea universală și constată voința supremă care acționează în baza unui plan preexistent.

Rezumând conținutul primei secțiuni a cărții, cea denumită *Geniul Francmasoneriei* (cap. I-III), va trebui să subliniem că spre meritul său, autorul așează întregul demers scriitoricesc sub autoritatea ce decurge din marea și venerabila tradiție a gnozei.[10] Din această perspectivă, cartea lui Buck poate fi asimilată unui survol înspre înălțimile ființei umane, atât de condiționată de ignoranță, anarhie, confuzie și egoism, pe de o parte, și de false idealuri, pe de altă parte. Remediul pe care-l propune Buck pentru toate aceste izvoare de suferință este cunoașterea. Chiar dacă uneori, în ton cu secolul său ateist și materialist, Buck vede cunoașterea ca fiind o emanație a științei și a filosofiei, el nu exclude *cunoașterea pierdută*, acea cunoaștere pe care omul o poate accesa prin experierea nemijlocită a stărilor superioare de conștiință în care adevărul i se arată omului de la Sine. Această *cunoaștere pierdută* trebuie căutată în altă parte, căci, iată: *Religia oferă credință, cu un sistem de recompense și pedepse și insuflă caritatea, care este cel mai adesea interpretată ca dăruirea de pomeni; dar religia nu ne dă cunoaștere. Știința oferă o teorie sau o ipoteză de lucru, dar nici ea nu ne dă cunoaștere*, (p. 24). În continuare, vorbind despre acea *cunoaștere pierdută* ca despre un alt tip de cunoaștere, Buck va conchide, la un moment dat: *Orice realizare utilă și rațională tinde spre această cunoaștere superioară; și de ce ne-am cruța eforturile înainte de a ajunge pe cea mai înaltă culme? [...] Această cunoaștere superioară este o cunoaștere a sufletului: a originii sale, a naturii, puterilor și legilor care îi guvernează evoluția, aceasta este tocmai cunoașterea pe care știința modernă nu reușește s-o ofere, dar pe care știința antică a predat-o în misteriile antichității.* (p. 32).

În lupta sa pentru existență, omul se manifestă concurențial, individualist, excesiv și, din acest motiv, *eternul păcat al separării*[11] planează asupra tuturor acțiunilor umane, cum spune Buck. Egoismul este, așadar, legea fundamentală a vieții, în timp ce, din perspectivă socială, materialismul generalizat domină cu severitate întreg cadrul relațional, sub toate aspectele. În pledoaria sa, autorul nu se mulțumește doar cu o simplă constatare a cauzelor ce produc suferința generalizată, angoasa și tensiunea socială; el se preocupă, deopotrivă, inclusiv de identificarea unor acțiuni care



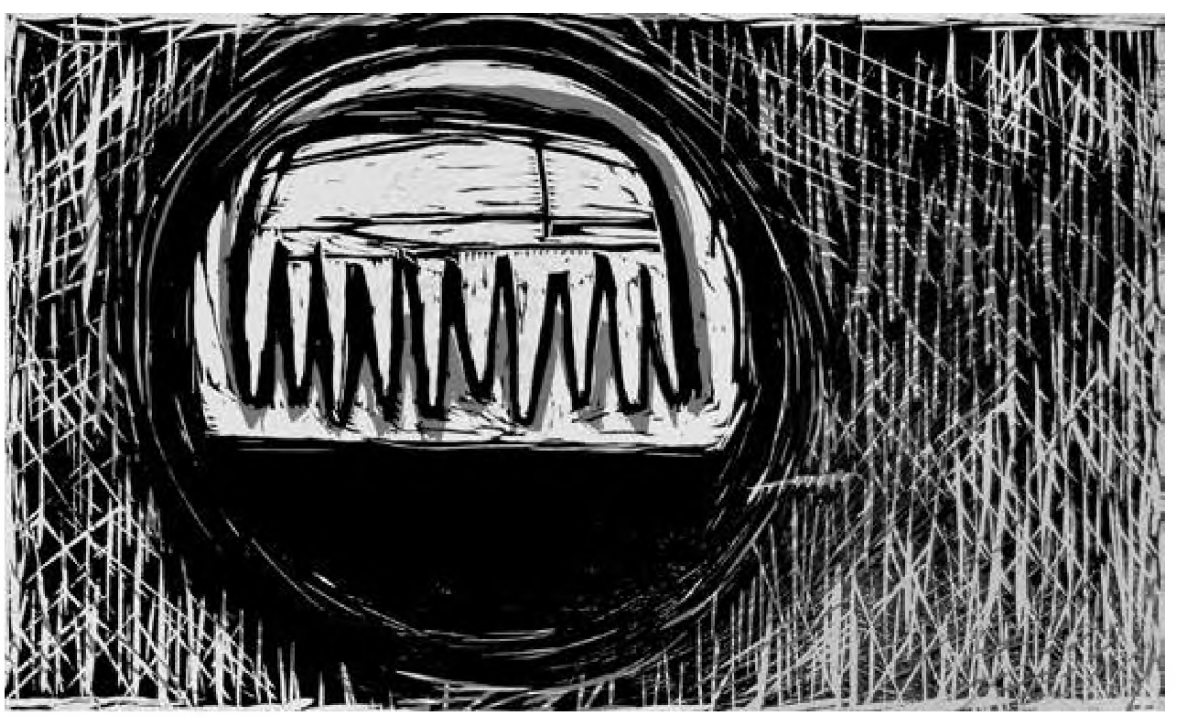
Luis Cabrera Hernández (Cuba) *Martiriu* (2016)
xilogravură, colorat manual, 78,5 x 59,5 cm

să genereze efecte benefice. Ca atare, Buck menționează câteva obiective majore ce se impun a fi atinse în procesul educațional pentru ca efortul să fie util dezvoltării generale a societății; totodată, el sugerează că mai presus de procesul educațional și etic trebuie să fie o devenire progresivă întru trăirea autentică a experienței.[12]

Iată, pe scurt, în ce constă *Geniul Francmasoneriei*, anume, tocmai în această capacitate subtilă de a-l îndruma pe aspirant în efortul său de cucerire a stărilor superioare de conștiință. Buck vorbește despre un fir al istoriei ce leagă masoneria de misteriile antichității dar și de ezoterismul omniprezent în toate marile spiritualități ale lumii. Tocmai de aceea, pentru a spori eficacitatea măiestriei hiramice, Buck recomandă un studiu alternativ privind semnificațiile și interpretarea simbolurilor; această abordare comparativă *...ne va permite [...] să deducem interpretări ale simbolurilor și hieroglifelor masonice din vechile misterii și, astfel, să descoperim știința și filozofia, care constituie geniul masoneriei. [...] masoneria trebuie să devină restaurarea și perpetuarea lor în secolele viitoare, nu relaxându-și disciplina sau schimbându-și ritualul, ci aprofundând învățătura, intensificând zelul și înălțând aspirațiile fiecărui frate în întreaga lume.* (p. 38)

Cea de-a doua secțiune a cărții, cea referitoare la *Doctrina secretă*[13] (cap. IV-VI), are ca model de inspirație, cum lesne se poate observa, lucrarea omonimă semnată de HPB. Într-un fel, geneza cărții de care ne ocupăm aici este un rezultat firesc al influenței pe care mișcarea teozofică a exercitat-o asupra autorului. Buck nu face decât să adapteze tematica respectivă la specificul masoneriei explicând simbolismul și legendele acesteia prin prisma semnificațiilor pe care, anterior, HPB le-a popularizat prin intermediul cărților sale. Pentru toate acestea, am găsit de cuviință că este necesară o prezentare generală a acestei importante cărți din bibliografia autoarei, mai cu seamă că, realmente, la vremea respectivă, lucrarea a produs un adevărat uragan în mediile ocultiste occidentale.[14]

Nu este de mirare că francmasonii din epocă, precum Buck, Olcott sau Leadbeater, de pildă, au vibrat la preceptele specificate de HPB în cartea sa. Arta regală presupune și ea o scalare a procesului de cunoaștere inițiatică. Potrivit acestei



Slobodan Radojković (Serbia) *Piepteni și șomoiog* (2014), xilogravură, 31 x 49,5 cm

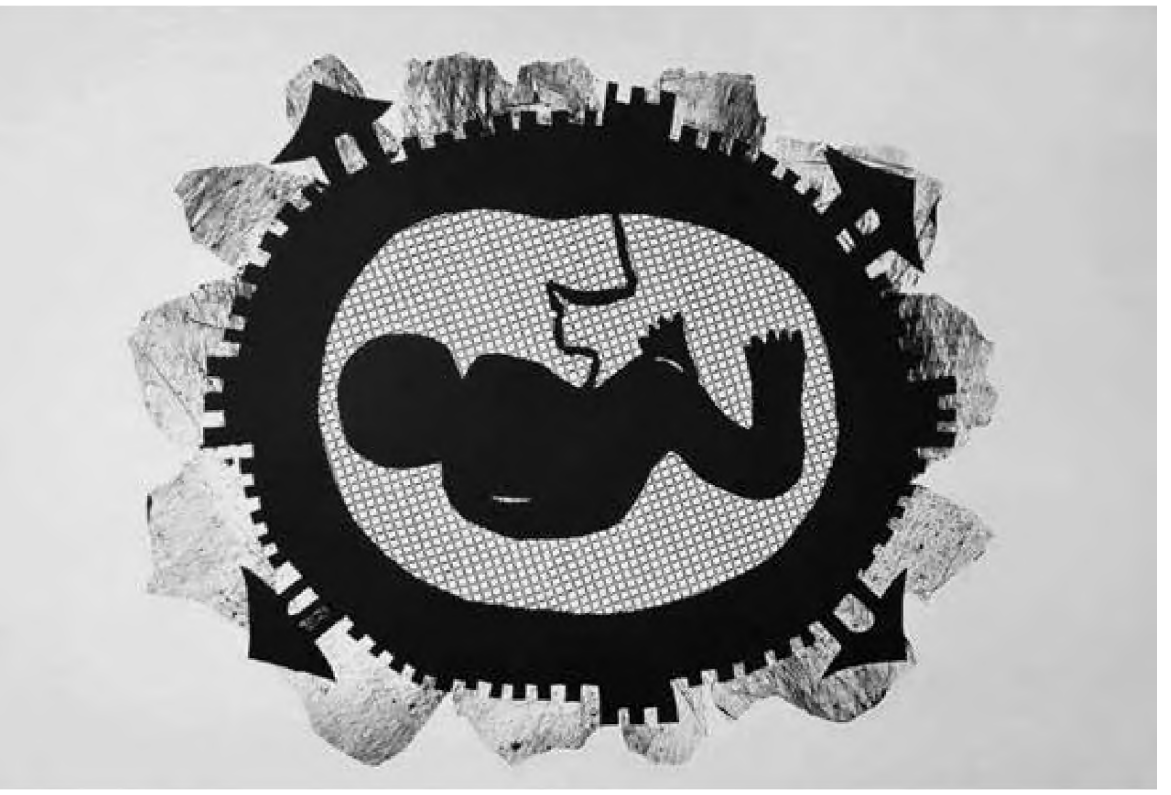
gradualități inerente, aspirantul francmason este trecut din treaptă în treaptă, către noi orizonturi de cunoaștere și perfecționare; s-ar putea spune că fiecare grad masonic are circumscris un fel de soft mental specific și că, din însumarea acestor programe distincte, rezultă un om încărcat cu o cunoaștere diferită față de cea primită la școală, o cunoaștere care potențează înțelegerea realității și a ordinii universale.

Ultima secțiune a cărții tratează unele aspecte inițiatice pe care autorul le consideră ca fiind fundamentale. Astfel, în debutul capitolului VII, Buck realizează un scurt expozeu privind micile și marile misterii ale antichității, atacă problematica degradării statului (puterea politică) și a bisericii (autoritatea eclezială), în contrast cu valorile tradițional-masonice (libertatea, cunoașterea, adevărul, iubirea fraternă) și, apoi, perorează în legătură cu rolul femeii în societate ca mamă, soră, soție sau fiică.

În capitolul următor, autorul tratează tematica referitoare la Marea Lojă Albă (o organizație secretă iluzorie, veche de când lumea, despre care se credea că ar fi depozitara întregii cunoașteri umane). Discursul debutează modest, totuși, cu o argumentație despre obligativitatea secretului, iar explicațiile furnizate în legătură cu această restricție sunt preponderent de natură istorică. Pe scurt, ni se spune că utilitatea acestei conduite a fost impusă de atacurile furibunde ale profanului asupra mediului inițiatic. De reținut, totuși, sublinierea potrivit căreia, ca tehnică de schimbare a perspectivei asupra vieții și realității, exersarea tăcerii (păstrarea secretului) este esențială pentru cunoașterea Sinelui..

Cititorul care înaintează cu lectura și ajunge la capitolul despre Marea Lojă Albă, va întâlni distincția pe care Buck o face între mediumnitatea (ce trebuie privită ca fiind un fenomen patologic, spune el) și adevăratul vizionarism (revelația superioară având utilitate în prevenție și în contracararea riscurilor). Buck introduce, de asemenea, o comparație între *landmark*-urile masoneriei și tradițiile *Doctrinei secrete* și, în final, concluzionează că aceste repere inițiatice nu pot fi fără fundament faptic. Tot astfel, Pike înțelegea prin dogmă, ansamblul regulilor ce se impun a fi respectate de către aspirant pentru ca predania masonică să fie încununată de succes.

Vaida Varnagiene (Irlanda) *Docklands, Piața Canalului Mare* (2018), intaglio, 79 x 59 cm



Awni Sami (Irak) *Marele Zid* (2017), litografie, 55 x 67 cm

Fără să insiste prea mult asupra semnificațiilor și fără să dezvolte argumentații prea laborioase, autorul realizează, în cadrul capitolului IX, o succintă trecere în revistă a simbolisticii masonice și nu numai. Buck îl identifică pe Iisus cu Hiram Abif și, în final, formulează cele două scopuri fundamentale care, în opinia sa, guvernează simbolistica sacră. Aceste scopuri constau în: *(i)* a dezvălui o filosofie completă privind creația universului și a omului, cu accent pe revelarea esenței, a puterilor și a interrelațiilor; *(ii)* a prezenta inițierea ca fiind sinonimă cu devenirea omului călăuzit de cunoașterea autentică.

Bibliografie

Bergier, Jacques – *Cărțile blestemate*, Ed. Moldova, Iași, 1995;

Brosse, Jacques – *Maeștrii spirituali*, Ed. Pro editură și tipografie, 2007;

Guénon, René – *Francmasonerie și companionaj*, Ed. Herald, 2016;

– *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Humanitas, 2008;

– *L'erreur spirit*, Éditions Traditionnelles, Paris, 1923;

– *Le theosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, Éditions Traditionnelles, Paris, 1922;

Pike, Albert – *Morala și dogma*, Ed. Herald, 2018;

*** *Bagavad-Gita*, Ed. Herald, 2011.

Note

1 Spencer a fost deschizător de drumuri și în psihologie unde a căutat să identifica legi universal valabile și să formuleze concepte integratoare care să ordoneze fenomenologia sufletului uman; lucrarea sa *Principii de psihologie* (1855) este considerată un reper de început în această știință.

2 Sistem mistico-eclectic cu rădăcini în vechea filosofie indiană, dar și cu numeroase trimiteri la *Kabbalah* iudaică sau la practici magice și spiritualiste de proveniență dubioasă.

3 Colonelul Henry Steel Olcott (1832-1907) – om de afaceri, teozof și francmason pasionat de ezoterism.

4 Rang important în ierarhia teosofică; în limba sanscrită, *mahatma* înseamnă *suflet mare*.

5 Cele mai importante lucrări semnate de HPB sunt: *Isis Unveiled (1877) – Isis dezvăluita*, Ed. Ganesha, 2013, *The Secret Doctrine (1888) – Doctrina secretă*, Ed. Ganesha, 2018, *The Key of the Theosophy (1889) – Cheia teozofiei*, Ed. Antet, 1997, *The Voice of the Silence (1889) – Glasul liniștii*, Ed. Noua Acropolă, 2003.

6 În carte sunt amintite circa o mie patru sute de alte lucrări pe care HPB nu le avea și nu le citiseră; singura ipoteză cât de cât plauzibilă, dar și greu de susținut, a fost aceea că autoarea a *lecturat* cărțile prin clarviziune.

7 Annie Besant (1847-1933), scriitoare irlandeză desemnată de HPB drept succesoare la conducerea ST; Charles Webster Leadbeater (1854-1934), autor de carte teozofică și masonică; Rudolf Steiner (1861-1925), fondatorul antroposofiei, care, ulterior, s-a distanțat de teozofie și a fondat propriul său sistem mistico-filozofic.

8 *Symbolism of Free Masonry or Mystic Masonry and the Greater Mysteries of Antiquity.*

9 Căutarea cu stăruință a Adevărului dictează conduita inițiatului; în această accepțiune, Adevărul este identic egal cu Dumnezeu. Iisus spune: *Eu sunt calea, Adevărul, viața!* Altfel spus: *Căutați Adevărul și Adevărul vă va mântui!*

10 Esența gnozei este cunoașterea de Sine, vederea lui Dumnezeu ca lumină lăuntrică din ortodoxie; cunoașterea de Sine este remediul unic pentru ignoranța atotcuprinzătoare; în sanscrită: *jnāna* este cunoașterea intuitivă a realității numenale iar *vijnāna*, cunoașterea discursivă și fenomenologică. (*Bagavad-Gita*, p. 211.)

11 Potrivit *Advaita Vedānta*, realitatea este *non*-dual, contrariile percepute de om existând doar în unitatea lor organică și indisolubilă.

12 *Gnosis*, cunoașterea nemijlocită care conduce la extinderea conștiinței, o străduință pentru înțelegerea naturii spirituale (divine) a sufletului uman, aceasta neputând fi asumată în mod voluntar, din moment ce autoinițierea este exclusă, iar prezența unui îndrumător, imperioasă.

13 Buck a preluat terminologia din *The Secret Doctrine* – cea mai importantă carte semnată de HPB; în această lucrare, autoarea prezintă esența teozofiei și convingerea potrivit căreia există un plan de elevare spirituală a omului.

14 Prin lucrarea sa, HPB viza să edifice două punți: o sinteză între adevărurile științifice și cele ezoterice și o sinteză între spiritualitatea occidentală și cea orientală.

■

O paralelă și o viziune comparatistă între doi avangardiști bizari: Urmuz și Harms (IV)

Iulian Cătălui

Gyöngyi Károly-Zöld (România) *Constelație I* (2012/2021), imprimare digitală, 100 x 70 cm

Daniil Harms: Un artist ciudat al absurdului și al morții

Unul dintre cei mai fascinanți scriitori ai absurdului din secolul al XX-lea și totodată unul dintre avangardiștii de excepție ai literaturii universale, alături de Urmuz, a fost Daniil Harms, care a făcut parte dintr-o mișcare avangardistă rusă, intitulată „OBERIU". Daniil Harms, pe numele adevărat Daniil Ivanovici Iuvaciov, s-a născut în 1905 la Petersburg (viitorul Leningrad și Sankt-Petersburg) și a murit de foame în 1942, într-o cameră de gardă psihiatrică a unui spital sovietic, în timpul asedierii de către nemți a Leningradului.[1] După alți autori, Harms ar fi murit într-o celulă a spitalului Închisorii nr. 1 din Leningrad, sau într-un spital psihiatric din Novosibirsk. De altfel, Harms își presimțise moartea încă din 1937-1938, când i-a fost interzisă publicarea, el notând într-o poezie: „Este ca și cum ar fi început înfometarea/ foametea", iar în jurnal: „Exterminarea mea a început"! Neil Cornwell susține că ambele, arestarea și foametea au fost anticipate, previzionate de Harms în scrierile sale și într-adevăr Daniil Harms putea să se proclame un poet al foamei/ foametei, fără să se inspire din puternicul roman al lui Knut Hamsun, *Foamea*.[2]

Harms nu a scris doar versuri, piese de teatru și povestiri fantastico-absurde, ci și-a pus/ integrat viața într-o operă de o fantezie absurdă, poznele, zburdălniciile și excentricitățile sale amintind de cele ale autorilor echivalenți lui din Occident, Alfred Jarry, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, și, am adăuga noi, Urmuz, deși, în lipsita de clase sociale și revoluționara U.R.S.S. un asemenea comportament provocator i-a dăunat grav, autorul scurtei piese de teatru *Tiuc!* fiind, mai întâi, arestat și exilat la Kursk, unde s-a dat cea mai mare bătălie de tancuri din cel de-al Doilea Război Mondial, și nu numai, apoi, internat la nebuni, de puterea stalinistă, printre altele, pentru așa-zisa lui „ciudățenie, stranietate"[3].

Astfel, printre "ghidușiile" harmsiene a fost inventarea unui frate care ar fi fost „Privatdozent" la Universitatea din Petersburg și ale cărui maniere și mustață, le-ar fi copiat![4] Atunci când Harms se ducea prin taverne, crâșme, bodegi, era însoțit de o... cupă (sau potirul Sf. Graal, mai știi!) din argint, chipurile, moștenire de familie, pe care o ținea în afara servietei și din care drinkănea, bea tot timpul și exclusiv.[5] Uneori, în escapadele sale, Daniil Harms se deghiza precum detectivul britanic Sherlock Holmes din romanele lui Arthur Conan Doyle, având pe cap o caschetă de colonialist britanic, fiind îmbrăcat cu pantaloni de golf, tot englezești și fumând o pipă à la jules-vernianul Paganel![6]

Un alt scriitor avangardist-absurd rus și coleg cu el în mișcarea artistico-avangardistă „OBERIU", Aleksandr Vvedenski spunea despre Daniil Harms că acest om este pur și simplu artă, sau o instituție de artă, iar unul din amicii lui Harms, poetul Vladimir Lifșitz scria că locuința, camera autorului *Spectacolului ratat* era... ascetică, de călugăr budist, de yoghin himalayan sau de un adept al isihasmului bizantino-ortodox, „ici și colo mobilată", iar într-un colțișor, zăcea un singur obiect straniu, care se lăfăia într-o cameră aproape goală și care era alcătuit din piese de fier, scânduri din lemn, cutii goale de țigări, arcuri, resorturi, roți de bicicletă, mănunchiuri de fire, canistre, bidoane![7] Când Lifșitz l-a întrebat ce reprezintă drăcia aia, Harms a răspuns, exact ca-n povestirile sale absurde: „o mașină"! „Ce fel de mașină?", l-a chestionat foarte curios Lifșitz, „De niciun fel. Doar o mașină, în general!", a replicat Daniil Harms, care a subliniat că „mașina" nu făcea absolut nimic, că adunătura de obiecte nu era vreun colaj suprarealist, vreo sculptură ori „un objet trouvé", și că dorea, pur și simplu, „să aibă o mașină acasă!"[8]

Nu numai în scrierile sale fascinant de absurde, Daniil Harms a creat, ceea ce se cheamă, „fantezie umoristică", ci și în afara lor, el a elaborat „o creație de zdrobitor-dărâmătoare tabu-uri și de o periculoasă și nostimă artă". Astfel, deasupra pianului său, Harms își plasase o bucată de hârtie cu inscripția: „Aici citiți, studiați Gogol, Hamsun, Glinka, și în special Bach", iar eroul său literar favorit era Nagel din „Mistere"-le lui Knut Hamsun, care avea zicerea: „Sunt un străin printre apropiații mei. În curând va veni și vremea mea"[9]. Și a venit, însă, mai mult post-mortem!

Atunci când i-am citit pentru prima oară textele (în traducerea din 1982) am rămas șocat, atât vizavi de noutatea și originalitatea stilului harmsian, cât și în ceea ce privește absurdul/ absurditatea prozelor și teatrului său, nemaivorbind de umorul său devastator. Îi lecturasem deja pe Swift, Gogol, Jarry, Apollinaire, Lewis Carroll și Edward Lear, plus Kafka (autori cu care avangardistul rus a fost comparat) dar, parcă povestirile lui Harms erau altceva. Pe de altă parte, m-am întrebat, dacă opera narativă și dramatică absurdă a lui Daniil Harms nu era cumva o replică inteligentă, literară și satirico-sardonică la brutalitatea, violențele și crimele celui mai mare dictator al tuturor timpurilor, I.V. Stalin, care distrusese și viețile valorosilor scriitori Osip Mandelștam, Boris Pilniak și Isaac Babel.

În aceeași perioadă a terorismului stalinist, au fost reduși la tăcere și reprezentanții Mișcării „OBERIU" (în rusă, în alfabetul latin: „Obʹedinenie realʹnogo iskusstva" – în românește: „Uniunea artei reale"), grup de scriitori și artiști format la Leningrad în perioada 1926-1930, care doreau să înnoiască arta prin refuzul realismului canonizat atunci.[10] Ultima literă din denumirea „OBERIU", sunetul *u,* făcea o notă contrastantă cu terminația canonică–*ism,* subliniind astfel și prezența elementului comic în creația membrilor grupului, din care făceau parte: Harms, Vvedenski, Zabolоțki (membri fondatori), Bahterev, Razumovski, Vladimirov, Levin și pictorul Malevici, pentru care obiectele nu aveau realitate.[11] Constituiți în 1926, de Harms, Vvedenski și de alți tineri poeți avangardiști ruși, reprezentând o evoluție de la „poezia foneticii radicale" a futurismului rus spre o „poezie a semanticii radicale"[12]. Din păcate, în 1931, toți membrii „OBERIU" au fost arestați și gruparea a fost dizolvată, aceasta nefiind deloc pe placul funestului regim sovietico-stalinian.[13] Inițial, „OBERIU" atacau în mod direct „raționalismul", iar ulterior, poeții grupării au trecut la o „formă specifică de interpretare a limbajului poetic, ca expresie a transformărilor semantice"[14]. Din punct de vedere filosofic și chiar religios, cei de la „OBERIU" erau focalizați pe un „creștinism militant" (lumea era interpretată ca o creație a voinței divine), ceea ce, este de la sine înțeles, le-a atras o ură din partea partidului bolșevic.[15] Astfel, după ce au fost eliberați în 1931, reprezentanții „OBERIU" au fost din nou arestați în anul 1941 și, de data aceasta, internați în „lagăre de muncă obligatorie" și nici unul dintre „oberiști" nu a supraviețuit, inclusiv Daniil Harms, și despre majoritatea lor nu se cunoaște nici măcar data decesului.[16]

Revenind la proza harmsiană, din aproape toate povestirile lui Harms țâșnește elbrusian violența, mai toate personajele sale mor, sucombă în niște împrejurări dramatice și violente, oamenii se dedau beției, sunt invadați și năpădiți de... mătreață (sic!), ori înnebunesc, pur și simplu!. În textele lui Daniil Harms, oamenii cu gât subțire intră-n lăzi și se sufocă, alți oameni sar din tramvaie și nimeresc sub automobile, băbuțele "prea

curioase din fire" se prăbușesc de la ferestre și se zdrobesc de pământ, tâmplarii cad pe gheață și se rănesc la frunte, domină automatismele (vezi micuța piesă de teatru *Tiuc!*), iar marii scriitori ruși Pușkin și Gogol se împiedică unul de celălalt și cad și ei, dar pe scenă!

Dar, înainte de toate, chiar și de prezența mai obscură, mai puțin depistabilă a religiozității în opera lui Harms, tema sau ideea absurdului (ceva care contravine regulilor logicii, perturbarea thomashobbesiană a ordinii logicii lingvistice, antiraționalul etc.) predomină în creația harmsiană.

Axându-se pe absurdul lui Daniil Harms influențat de Henri Bergson, în demonstrația tezei sale, cercetătoarea Hilary L. Fink consideră că moderniștii ruși ca Daniil Harms căutau să înțeleagă și să „înhațe" lumea „noumenală" (în accepția filozofilor antici greci) sau al „lucrului în sine" kantian prin mijlocirea/ intermediul, cunoașterii non-analitice, în esență și, în acest fel, au fost atrași de filosofia lui Bergson care punea accentul pe intuiția artistică și pe interpretarea antimecanicistă a vieții.[17]

În opinia mea, proza lui Harms ar decurge mai degrabă din nihilismul unor mari scriitori, autori, dar și revoluționari ruși precum Gogol, Goncearov, Dostoievski, Bakunin, Cernâșevski ș.a. care nu puteau să fie influențați de francezul Henri Bergson, deși acesta putea să-l inspire pe Harms prin ideea sa de limitare a rolului rațiunii „prelogicității iraționale" (iraționalismul face apel la puteri obscure, cunoaștere imediată, voință, intuiție etc) a instinctului și intuiția supralogică.[18] Nu altcineva decât F.M. Dostoievski spusese că „Totul este îngăduit", zicere de un nihilism absolut, care nu era un strigăt de eliberare și de bucurie, după Camus, ci „o constatare amară", certitudinea unui Dumnezeu care ar da sens vieții fiind cu mult mai atrăgătoare decât puterea nepedepsită de a face răul.[19] Rău, care în timpul lui Stalin, atunci când a creat Harms, se transformase într-unul absolut, atunci, totul i s-a îngăduit tiranului gruzino-sovietic, iar din proza lui Daniil Harms răzbate nihilismul absolut, atât în povestirile violente, despre moarte, cât și în cele absurde, dar, probabil era o formă/ reacție de apărare împotriva Marelui Rău Stalinist.

Totuși, H.L. Fink recurge și la adânca tradiție rusească a ontologiei ortodoxe prin care Cunoașterea nu este separată de percepția amorfă a credinței și cunoașterii.[20] Aceasta este opozabilă tradiționalei rațiuni accentuate din filosofia Occidentală, în epistemologie, dată de dihotomia dintre cunoaștere și obiectul cunoașterii.[21] Gânditorii ruși s-au revoltat împotriva acestei dihotomii (condensată în aserțiunea lui Immanuel Kant potrivit căreia, este imposibil să cunoști „lucrul în sine"), din cauză că ea ar contrazice noțiunea de „lume ca un tot organic" și ar sugruma în/ din față abilitatea intuitivă a omului de a înțelege și de a lua parte la adevărata natură a realității.[22]

În altă ordine de idei, absurdul este, prin el însuși, o contradicție; prin conținutul său, deoarece el exclude judecățile de valoare, dorind să păstreze viața, în pofida „nihilismului absolut al omului care ar recurge la sinucidere, atunci când a trăi este în sine o judecată de valoare"[23]. Într-un anume fel, *absurdul* (s.m.) care pretinde că exprimă omul în singurătate, îl face pe acesta să trăiască înaintea unei oglinzi.[24]

Dacă la prozatorul columbian Gabriel Garcia Márquez există 100 de feluri de singurătate, după cum spuneau criticii literari latinoamericani, putem să spunem că și la Harms am putea deslușI și descoperi 100 de tipuri de absurd și de absurditate. De la absurdul folosit în scopuri satirice, cum ar spune N. Balotă, la visul absurd, trecând prin grotescul absurd și terminând cu iraționalismul poetizant, tot absurd.

Chiar din prima povestire a ciclului „Fapte diverse", în povestirea-antibasm „Caietul albastru", avem un amestec ciudat de absurd și nihilism. În această narațiune, personajul principal este un roșcovan care nu avea ochi și urechi. Apoi, aflăm că acesta nu avea păr, așa că numai de formă i se spunea roșcovan. De vorbit nu prea vorbea așa-zisul roșcovan, pentru că nu avea gură, dar el nu avea nici nas și nici măcar mâini și picioare! Spre final, Harms ne povestește că tipul n-avea nici stomac, nici șira spinării și niciun fel de intestine! El n-avea nimic, așa că nu era prea clar despre cine era vorba. Sfârșitul este apoteotico-absurd : mai bine să nici nu vorbim despre el. Astfel, personajul lui Daniil Harms este transformat progresiv din om în robot, android, ajungând apoi în stare vegetativă, pentru ca în final să nu mai existe pur și simplu! Pe de altă parte, personajul din această scurtă povestire nu se poate transforma într-o persoană și să evolueze spre personalitate, ci, din contră este anulat și anihilat de o putere politică dominantă și strivitoare.

În „Fapt divers", aproape fiecare paragraf este încărcat de absurd, personajele având parte de situații absurde și mai ales de destine și sfârșituri încărcate de absurditate. Astfel, unul dintre acestea face indigestie și moare, altul aude de acest „fapt divers", ca de ziar tabloid și moare la rându-i, un altul decedează pur și simplu „de la sine", o femeie cade de pe bufet și sucombă, iar copiii se înecă în heleștee. Finalul povestirii este și el absurd: toți sunt oameni de treabă, „și nu știu să-și găsească o poziție solidă", atât din punct de vedere fizic, să nu mai moară, să nu se mai înece etc, dar și o poziție mai bună în societate...

Peter Bosteels (Belgia) *Icar a căzut* (2020)
xilogravură, 23,6 x 12,6 cm

În proza „Întuneric pe stradă", descoperim adevărate situații absurde în cascadă, avem un tsunami de absurduri. Un om care sare din tramvai și nimerește sub automobil, un cetățean care cădea în neștire și fără explicații de pe un piedestal și care se culcă apoi pe trotuar, un altul care ducea un scaun și care nimerește cu toată viteza sub tramvai. Ulterior, în final, totul revine la normal, sau așa credem noi, iar un anume Ivan Semionovici, care până atunci nu apăruse în povestire, intră într-un mic restaurant!

În mult comentata proză „Visul", avem de-a face cu absurdul oniric, dar și cu visul metamorfozat în coșmar, care se întâlnește și la un Rabelais ori Swift, ca să nu mai vorbim de Lewis Carroll (și Harms a studiat matematica precum englezul!), care a dat o structură onirică universului său, din care nu lipsesc umorul și satira.[25] După N. Balotă, în vis, reprezentările psihice își pierd caracterul „verbalizat și abstract" care e propriu vieții psihice în stare de veghe, mai precis, relațiile logice raționale, care leagă în stare de veghe idei, lucruri și comunicare verbală, se dizolvă, și o „logică onirică", deloc rațională, i se substituie mai mult sau mai puțin subtil.[26] Rezultă că, pe niciun plan psihic, absurditatea nu e mai prezentă decât în vis.[27] Imaginile onirice, fie că eul pasiv și visul apare „văzut", fie că eul are o vagă impresie de prezență în vis, reprezintă realități incoerente, incongruente; ori „absurdul este, din punct de vedere logic și psihologic, o astfel de incongruență"[28].

Pe de altă parte, în proza lui Harms, absurdul se naște dintr-o confruntare între „chemarea omului și tăcerea irațională a lumii"[29]. Irațonalul, nostalgia umană, sau „nostalghia" rusă, de tip Tarkovskian, am adăuga, și *absurdul* (s.m.) care țâșnesc din confruntarea, războiul lor, sunt trei elemente prezente în mod ironic, parodic și tragic în opera lui D. Harms.[30]

Comentând opera gânditorului rus Lev Șestov, Camus susține că atunci când acesta opune absurdul moralei curente și rațiunii, el îl numește „adevăr" și „mântuire"; dacă *absurdul* există, el nu poate exista decât într-un univers al omului[31]. Omul asimilează absurdul și îi nimicește acel caracter esențial care este opoziție, sfâșiere și divorț, iar omul absurd, recunoaște după Șestov și Camus, lupta, nu disprețuiește rațiunea și admite irațonalul.[32] Totodată, pentru Camus, *absurdul* nu eliberează, ci leagă, el neautorizând toate actele; „totul e îngăduit" nu înseamnă că nimic nu poate fi oprit, *absurdul* făcând ca toate consecințele actelor umane să fie echivalente.[33]

La Harms, personajele prozelor sale luptă atât cât pot ele lupta cu absurdul și irațonalul, se luptă și între ele, dar, în esență, acceptă atât absurdul cât și irațonalul, ilogicul existenței cotidiene din perioada în care a trăit și scris.

Pentru Harms visul, prelungit prin conceptele de straniu și neobișnuit, care apar la tot pasul în opera autorului rus, se insinuează în viața omului și poate fi un fel de cheie care deschide spații închise, spații care apar des în prozele harmsiene.[34]

Astfel de imagini și „incongruențe", plus straniul și neobișnuitul, apar pregnant în proza „Visul", unde un anume Kalughin care doarme pe un ziar și visează că se află într-o tufă și pe lângă el trece un... milițian! Deși, autorul se inspiră în mai multe povestiri din stilul ziarelor sovietice din epoca lui, eroul, Kalughin nu le citește, dormind pe ele! În continuare, Kalughin se trezește și iar adoarme și visează aceeași imagine cu milițianul, la un moment dat închipuindu-și că și tufa trece

➲

pe lângă miliţian! Aici, repetiţia se face până la plictisul absolut, dar este comică, şi coşmarescă totodată, însă, în profunzime exprimă şi obsesia, dar şi protestul autorului faţă de simbolul Legii, de reprezentantul Autorităţii arbitrare şi tiranice, care la nivelul omului obişnuit din Rusia bolşevică era miliţianul! Astfel, în povestirea onirică harmsiană sunt inserate şi elemente ale cotidianului din acea vreme.

În acest fel, Kalughin slăbeşte groaznic, nereuşind să doarmă 4 zile/nopţi; absurdul continuă, însă, şi, când Kalughin se duce la brutărie nu-l mai recunoaşte nimeni, dar primeşte, totuşi, o pâine! Apoi, „Inspecţia sanitară" îl ia la ochi şi dispune „Asociaţiei locatarilor" să-l înlăture odată cu gunoiul, într-un stil şi o imagine ce aduc aminte de Urmuz, dar şi de Ilf şi Petrov! În final, l-au „îndoit în două" (umor pleonastic!), l-au împachetat şi l-au aruncat odată cu gunoiul, asemănător, într-un fel prozei urmuziene *Algazy şi Grummer*! Secvenţa indică şi intervenţia ideologicului şi politicului, la nivel obişnuit, prin „Asociaţia locatarilor", care nu era mai puţin opresivă decât miliţia sovietică. În această povestire, „fantasticul oniric" (ca şi *absurdul,* s.m.) nu exclude ci, implică umorul care la Daniil Harms este atât unul negru, cât şi cinico-sardonic.

Absurdul de situaţie, repetitiv, apare şi în schiţa-povestire *Tâmplarul Kuşakov*, în care tâmplarul–protagonist cu numele menţionat alunecă şi se răneşte rău la frunte, se duce la o farmacie îşi ia un plasture, îl pune pe frunte, dar cade din nou, rupându-şi nasul! Kuşakov îşi cumpără din nou un plasture pentru nas, de data aceasta, iese afară şi, evident, cade, lovindu-se la faţă! Merge la farmacie, dar, nervos, farmacistul îi spune să-şi cumpere „mai mulţi plasturi deodată", dar tâmplarul Kuşakov refuză, susţinând că nu o să mai cadă, dar, cum iese afară, din nou, cade şi se răneşte la bărbie, Harms combinând absurdul cu umorul negru! Merge din nou la farmacie, unde îşi ia un plasture pentru bărbie, dar, acasă nu-l mai recunoaşte nimeni! Finalul este neaşteptat: Tâmplarul trage un scuipat şi iese în stradă.

Aici, nu sunt de acord cu criticul Dan Culcer, care susţine că finalul acestei schiţe este abrupt, fără poantă şi banalizat. În opinia mea, acesta are valenţe tragice, tâmplarul Kuşakov devenind un om dedublat, o persoană schizoidă, prin faptul că nu mai este recunoscut de ceilalţi, dar prin scuipatul său este şi un protestatar, el nu acceptă verdictul oamenilor, al societăţii în care trăia sau vegeta şi merge mai departe; ar putea din nou să cadă şi să se înfiinţeze la farmacie, sau, poate nu va mai cădea niciodată.

De asemenea, se poate deslusi în proza lui Harms faptul că, înainte de a întâlni *absurdul*, omul său cotidian trăieşte cu un scop, cu grija viitorului sau măcar cu grija de a se justifica, neavând importanţă faţă de cine sau de ce.[35] Dar, în momentul când descoperă absurdul, se izbeşte de el, totul este zdruncinat din ţâţâni, vorba lui Shakespeare; felul de a acţiona al personajelor este dezminţit de absurditatea unei morţi posibile, moarte care la Daniil Harms este prezentă la tot pasul.[36]

În afară de Absurd, Moartea este prezentă, după cum spuneam, peste tot, în prozele lui Daniil Harms, dar şi ea este însoţită de viziunea asupra absurdului a autorului petersburghez, astfel, în povestirea *Fapt divers*, de pildă, personajul Orlov face indigestie de la „o mâncare de mazăre" şi moare, apoi Krâlov auzind asemenea grozăvie, moare şi el, dar un anume Spiridonov moare „de la sine", şi, în fine, nevasta lui Spiridonov cade de pe bufet şi de asemenea moare, iar copiii lui Spiridonov „s-au înecat într-un heleşteu"![37] Într-o altă povestire violentă, să-i spunem, „Maşkin l-a omorât pe Koşkin", avem de-a face, mai întâi cu o bătaie între tovarăşii Maşkin şi Koşkin, acesta din urmă dansând în jurul primului, dansul lasciv fiind oarecum deplasat, totul sfârşindu-se cu moartea tovarăşului Koşkin, lovit cu pumnul în cap, cu piciorul în burtă şi cu încă un pumn în ceafă![38] Povestirea pare a fi relatată / scrisă ca într-un fapt divers de presă de senzaţie, de un ziarist de presă tip tabloid, autorul conchizând rece, distant şi cinic: *Maşkin l-a omorât pe Koşkin*. Există aici un amestec fascinant de comic şi terifiant, dar şi de parodiere a clişeelor şi stereotipurilor presei sovietice de fapt divers.

În „Istorie cu bătăuşi", la prima vedere, violenţa pare a fi gratuită şi ilogică, astfel, un anume Alexei Alexeevici îl încalecă pe Andrei Karlovici şi, după ce-i sparge gura, îl lasă-n pace, dar eroare, Karlovici, alb de mânie se aruncă la Alexei şi-l pocneşte „la falcă"! Violenţa este dusă până la extrem, Karlovici îşi scoate proteza din gură şi-i zdreleşte ţeasta lui Alexeevici, lovind-o cu dinţii![39] Deşi, acesta scapă, la un moment dat, în finalul povestirii va fi urmărit de Karlovici, care-şi pusese proteza în gură, bătând de două-trei ori din fălci! Şi în această povestire, ca şi în altele, Daniil Harms pare că nu participă la conflict, fiind nu numai de-a dreptul alienat, în sens hegelian, dar şi siderat de comportamentul şi conflictul din societatea sovietică a timpului său. Bătaia, violenţa, cearta, conflictul sunt private de autor în tot absurdul lor, atât cu tristeţe metafizică, scepticism şi pesimism schopenhauerian, cât şi cu anumit cinism: ce mă interesează pe mine ce se întâmplă cu ceilalţi oameni într-o societate totalitară!

Moartea este prezentă şi în povestirea-piesă de teatru *Vânătorii*, astfel, din cei şase oameni care au plecat la o vânătoare, nu se ştie de care, doi dintre ei nu s-au mai întors, personajele Şirokov şi Kablukov murind la acest eveniment cinegetic. Cele patru personaje rămase vorbesc numai despre violenţă şi brutalitate, se comportă barbar, vânătoriul Oknov smulgându-i un picior altui vânător, Kozlov şi aruncându-l cât colo! Umorul este unul cinico-sardonic, glumele sunt macabre, iar în cele din urmă este sugrumat unul din cei patru vânători, victima fiind chiar Kozlov! Replica finală este antologică: „Doamne-ajută!",

Ishu Jindal (India) *Trecutul* (2018), acvaforte, acvatinta, 63 x 49 cm

în sensul opus creștinismului care ar fi impus îngrijirea și alinarea suferințelor celui brutalizat, și că, la urma urmei, lui Kozlov i se curmă, aproape eutanasian suferința, omul nemaiputând suporta durerile provocate de piciorul smuls!

În, deja, celebra schiță „A căzut o băbuță", dincolo de repetiția mecanică a grozăviei: mai multe băbuțe se zdrobesc de pământ, de indiferența autorului-povestitor / narator, de ironia și cinismul harmsian prezent și în final, când autorul plictisit să tot vadă băbuțe căzând de la fereastră și zdrobindu-se de pământ, pleacă la piață unde un orb tocmai primise în dar un fular tricotat, răzbate moartea, atât ca fapt divers, de presă, cât și moartea în anonimat, moartea din curiozitate, băbuțele respective sunt morbid de curioase să se aplece pe fereastră și să vadă ce se petrece cu altă băbuță sau alte bătrânici sau bahadârce, vorba lui Gogol, și, la urma urmei banalitatea morții în comunismul stalinist.

Plecând de la violența și moartea prezente la tot pasul în creația lui Daniil Harms, la prima vedere, s-ar părea că autorul rus nu este interesat de idea de Dumnezeu și dumnezeire, de factorul religios sau spiritual. În general, povestirile sale conțin descrieri strălucitoare ale... amoralismului, Harms expediind personajele către o viață/ existență scurtă trivială și adesea violentă, și foarte frecvent conducându-le spre o moarte timpurie, nenaturală și insignifiantă, nefiind, deci, loc, spațiu pentru orice credință în valorile transcendentale.[40]

Tot la prima citire, autorul *Faptelor diverse* portretizează umanitatea în acțiunile sale inferioare, meschine, animalice, Daniil Harms întărind parcă viziunea filozofului britanic Thomas Hobbes, potrivit căruia: „omul este lup pentru om", iar viața este „săracă, urâtă, brutală și scurtă", caracterizări care subliniază, desigur, și absurditatea vieții.[41]

Cu toate acestea, spiritualul, religiozitatea și ideea de Dumnezeu sunt prezente în creația lui Harms, dar tot pe filiera absurdului, am spune, astfel, în scurta piesă de teatru „Makarov și Petersen", autorul ne spune cât de deșarte sunt dorințele omului din viața lui reală cotidiană și că înainte de a citi o carte magică despre dorințele și împlinirea lor, trebuie să te speli pe mâini și pe picioare. În piesă, personajul Petersen dispare la un moment dat, după ce alt personaj, Makarov pronunță titlul cărții, și anume *Malgil*! Apoi, se aude doar vocea lui Petersen care îi povestește lui Makarov că a văzut niște sfere, iar în final, Makarov citește în carte despre faptul că omul își pierde forma umană și devine... sferă! Și devenind sferă, el uită de toate dorințele sale. Și am adăuga, de toate relele și urâțeniile vieții, de cotidianul terifiant al comunismului sovietic din timpul lui Stalin!.

Astfel, în această piesă nu mai avem obsedanta moarte violentă, fizică și omniprezentă harmsiană, ci „dispariția și re-apariția", confirmându-se existența unui tărâm, exterior, al microcosmosului închis, restrâns, familiar al prozei lui Harms și indicând un prag, o poartă dincolo de care unii ar putea păși.[42] Elementele de magie, fantezie, închipuire, bizarerie și călătorie mentală evocă o dimensiune, aparent de necitit, nu întotdeauna regăsibilă în prozele lui Harms, întâmplările cu iz mistic tulburând, răvășind rutina terestră, pământeană previzibilă a existenței personajelor.[43] Apare și aici absurdul daniilharmsian, iar absurditatea textelor fantastice ale autorului rus se ivește nu atât de mult din coliziunea efectelor inexplicabile fără cause evidente, cât din interacțiunea a două lumi diferite și în mare măsură separate.[44]

Aparent, tot de ideea dispariției misterioase și inexplicabile, absurde aparține și povestirea „Tânărul care l-a uimit pe paznic" (din vol. *Fapte diverse*), în care, un tânăr cu mănuși galbene se adresează, cam ireverențios ("Cu cine crezi că vorbesc? Vită încălțată"!) unui paznic care urmărea și studia o... muscă, cerându-i să-i arate cum se ajunge în...cer, fiindcă avea acolo pregătită pentru el o... cameră!. Paznicul,un alt reprezentant al Legii și Autorității din societatea sovietică, în proza lui Daniil Harms, alături de miliție, rămâne perplex(at), într-o primă fază, apoi se apleacă în față, își potrivește piciorul drept pentru a se fixa mai bine și-l întreabă pe tânăr: „Ce-i cu tine? Faci pe nebunu'?" Atunci, tânărul a zâmbit, a ridicat mâna pe care purta mănușa galbenă, a vâslit cu ea deasupra capului și deodată a dispărut! Paznicul adulmecă aerul, unde se simțea un miros de... pene arse, și exclamă: „Ia te uită la el!" Și se-ntoarse la ghereta lui.

Proza poate fi analizată din două perspective sau puncte de vedere: „pământescul" și „extra-pământescul" sau mai pe scurt și mai expresiv, teluricul și extra-teluricul, ori sideralul, am adăuga noi, confuzia și neînțelegerea apărând din convergența lor. Tânărul cu mănuși galbene nu este niciodată obscur, de neînțeles sau obtuz privind destinația sa ori cererea lui și cu toate acestea paznicul nu-l înțelege decât în termenii ce țin de lumea reală, telurică.[45]

Cuvântul „cer" are și înțelesul de Rai, de Paradis, reprezentând sideralul, în opoziție cu pământescul sau teluricul și semnifică nu numai viața de apoi, în care doresc să ajungă cei morți pe pământ, ci și transcenderea într-o altă lume, una evident mai bună, în opinea mea, decât iadul comunist stalinist din timpul lui Daniil Harms.

Pe de altă parte, dincolo de dialogul absurd și de situațiile bizare, ciudate din proză, tânărul reprezintă lumea spirituală, nematerială, sideralul, iar paznicul pe cea reală, brutală, materială, teluricul. Întrebarea tânărului cu privire la cer/ rai/ paradis ar fi una adresată mai degrabă unui preot sau unui teolog decât unui simplu paznic, mai ales că ea implică o adevărată direcție morală în viață.[46]

Este adevărat, tânărul a ales un om/figură cu autoritate și a și găsit-o, dar competența/ orizontul paznicului nu prea includeau domeniul/ tărâmul sideralului, iar autoritatea aparentă a acestuia derivă din poziția lui strategică ca prag/ poartă/ punct de plecare sau „poartă stelară", am putea-o numi după titlul unui film și serial american de S.F.[47] Poartă (stelară) prin care ies Cerul și Pământul, ar spune Lao Zi.

Oricum, dispariția bruscă, subită a tânărului ilustrează prerogativele limitate ale paznicului și, în altă ordine de idei, prin dispariția sa, tânărul atrage atenția asupra unui „prag de trecere", a unei „porți stelare", mai mult decât semnificativ și absolut, cel dintre lumea noastră și o altă lume.[48] Cunoașterea acelui prag și specială putere, aproape a unui superman sau a unui Dumnezeu, de care dă dovadă tânărul îi aparțin acestuia, dându-i o autoritate specială, mai mare, mai importantă decât puterea paznicului asupra unei simple și amărâte muște pe care a strivit-o cu un deget![49]

În concluzie, proza și teatrul lui Daniil Harms și-au găsit cititorii, deși cu mare întârziere, din cauza vieții scurte a autorului și morții sale tragice într-un spital-închisoare sovietic. Cu toate acestea, opera sa dotată, înzestrată cu un inedit, cu o bizarerie și un absurd „fermecător" convinge și place și în prezent, rezistă eroziunii timpului, ca și scurta dar fascinanta operă a lui Urmuz.

Note

1 George Saunders, "Soviet Deadpan", în *The New York Times*, 9 dec. 2007, p. 1.
2 Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 160.
3 George Gibian, *The Man with the Black Coat. Russian's Literature of the Absurd. Selected Works of Daniil Harms and Aleksandr Vvedenski*, edited and translated by Gibian G., Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1987 și George Saunders, *op. cit.*, p. 1.
4 George Gibian, *op. cit.*, p. 6.
5 *Ibidem*, p. 6.
6 George Saunders, *op. cit.*, p. 1.
7 George Gibian, *op. cit.*, p. 6.
8 *Ibidem*, p. 6.
9 *Ibidem*, p. 6.
10 Antoaneta Olteanu, *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei*, București, Editura Paideia, 2005, p. 18.
11 Antoaneta Olteanu, *op. cit.*, p. 18.
12 Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. 488.
13 Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 488.
14 *Ibidem*, p. 488.
15 *Ibidem*, p. 488.
16 *Ibidem*, p. 488.
17 Hilary L. Fink, „Kharmsian Absurd and the Bergsonian Comic: Against Kant and Causality", eseu în *The Russian View*, 57, October 1998, online.
18 Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971, p. 18.
19 Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, București, Editura RAO, 1994, p. 152.
20 Hilary L. Fink, *op. cit.*, p.1.
21 *Ibidem*, p. 1.
22 *Ibidem*, p. 1.
23 Albert Camus, *op. cit.*, p. 215.
24 *Ibidem*, p. 215.
25 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.
26 *Ibidem*, p. 49.
27 *Ibidem*, p. 49.
28 *Ibidem*, p. 49.
29 Albert Camus, *op. cit.*, p. 121.
30 *Ibidem*, p. 121.
31 *Ibidem*, p. 126.
32 *Ibidem*, p. 127.
33 *Ibidem*, p. 152.
34 N. Balotă, *op. cit.*, p. 53.
35 Albert Camus, *op. cit.*, p. 142.
36 *Ibidem*, p. 142.
37 Daniil Harms, *Un spectacol ratat*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 1.
38 Daniil Harms, *op. cit.*, pp. 17-18.
39 *Ibidem*, pp. 7-8
40 Neil Carrick, *Daniil Kharms: Theologian of the Absurd*, Birmingham, 1998, p. 31.
41 Neil Carrick, *op. cit.*, p. 31.
42 *Ibidem*, p. 36.
43 *Ibidem*, p. 36.
44 *Ibidem*, p. 36.
45 *Ibidem*, p. 37.
46 *Ibidem*, p. 38.
47 *Ibidem*, p. 38.
48 *Ibidem*, p. 38.
49 *Ibidem*, p. 38.

■

Evoluția scriitorului în timp

Radu Bagdasar

Decurge din cele spuse că modelul evoluției în palier, a egalității cu sine însuși de-a lungul carierei sale, deși existent sub o formă mai degrabă tehnică la câțiva scriitori, este în fapt o raritate. Excepția care confirmă regula.

Debutant, scriitorul nu poate avea o perspectivă filosofică suficientă asupra vieții, a societății, a individului. Experiența, lecturile multiple, reflecția aprofundată îi lipsesc. Ce așterne el pe hârtie este digest, curgător, dar lipsit de *arrière-plan* filosofic, de o veritabilă reflecție asupra lucrurilor relatate. Literatură pentru spiritele puțin exigente gen romanele *à l'eau de rose* ale lui Jane Austin. Timpul, reflecția, lecturile, socialitatea se conjugă în timp pentru a da substanța care face marea literatură. Scriitorul evoluează, iar dacă evoluează întrebarea subsecventă este cum evoluează? Se pot distinge anumite constante, anumite segmente, linii de forță în masa scriitorilor ?

Autorii, gen Michel Houellebecq, care debutează de la început cu o operă matură și continuă la același nivel există, am spus-o, dar sunt o infimă minoritate. Houellebecq și-a ascuțit însă spiritul altfel: făcând studii de fizică și reflectând dincolo de universul fizicii la universul uman. Dar chiar în acest gen de cazuri, de cele mai multe ori, vivacitatea fantasmatică ascunde antrenamente anterioare de genul celor ale lui Daphné du Maurier în familie, ale surorilor Brontë, ale lui Lewis Carroll, mai recent ale lui Stephen King care scria povestiri publicate pe când era elev de liceu în jurnalul fratelui său mai mare *Dave's Rag*. Există întotdeauna o cută biografică ascunsă în care se disimulează, cel puțin în parte, explicația maturității unui scriitor la începuturile carierei lui. Norma nu este însă aceasta. Marea majoritate debutează la un nivel modest și evoluează în ritmuri diferite în timp până la a-și atinge superlativul „scriptural", vărsând tributul a ceea ce Camus numea „le sang d'encre". Am putea convoca în această ordine de idei introspecțiile lui Haruki Murakami care se vede ca pe „Un om în perpetuă căutare, care tatonează și se întreabă asupra a ceea ce face și asupra felului în care face. Un om de carne și de sânge, care, pe linia de front a câmpului de bătălie literară, ca să spun așa, luptă cu înverșunare. Sarcina care mi-a fost dată este de a supraviețui continuând în același timp a avansa" (Murakami 2019, 51).

Este vorba deci, chiar în cazul aparent al scriitorului cu evoluție în palier, de o evoluție ascunsă. În ce consistă concret progresia calitativă a scriitorului? De remarcat faptul că, vorbind de scriitor în general, utilizăm termeni generici, interziși de cercetarea *main stream* a domeniului.

Critica abordărilor monadice ale problemei autorului

Faptul că un conclav de sacerdoți ai ideologiei literare postbelice au declarat autorul mort, n-a împiedicat un număr de cercetători, ceva mai realiști și mai puțin ambițioși, de a parveni să exploreze planeta scriitor. Cadavrul părea că mișcă încă pentru ei. Stancu Ilin (1985), *Rebreanu în atelierul de creație*, Bernard Lahire (2010), *Franz Kafka - Elements pour une théorie de la création littéraire*, Raymonde Debray-Genette, ed. (1980), *Flaubert à l'oeuvre*, Jacques Berthoud (1992), *Joseph Conrad: Au Coeur de l'oeuvre* etc. au marcat bibliografiile de autor. În măsura în care nu sunt necroloage, toate reprezintă o negație implicită dar clară a declarațiilor grandilocvente ale lui Barthes, Blanchot și Foucault privind moartea autorului.

Meritante, aceste studii au defectul că reprezintă un unic model de abordare a problemei scriitorului. Ele reprezintă un prim strat de cercetări pe care trebuie să se sprijine, în viziunea noastră, extensiuni logice care să permită parvenirea prin paliere intermediare succesive la degajarea imaginii epistemologice a creativității literare pe criteriul taxonilor de identitate genetică – ceea ce am numit scriitor rapsodic, artizan, modern -, urmată apoi de cea a creativității umane în general. Cantonarea la acest nivel al cercetărilor revine la stagnarea la epoca antică. Ceea ce ne pare incomprehensibil în acest fenomen este faptul că studiile de acest fel explorează cu virtuozitate dar în mod exclusiv nivelul individual și vădesc o stare de paralizie mentală totală când este vorba de traversat frontiera individualității. Oare problema creativității nu poate fi pusă decât în raport cu o anumită personalitate, cu toate consecințele supărătoare pe care o asemenea limitare le antrenează în plan epistemologic? Nu există un fond mai general uman care să permită discutarea ei pe un plan mai larg, infinit mai interesant sub raportul relevanței și utilității? Care este utilitatea pentru cititor a acestui tip de studiu când el, cititorul, știe că nu va fi niciodată Flaubert, Kafka sau Joseph Conrad? Din alt unghi de vedere, scriitorul are o parte de cerebralitate mai mult sau mai puțin absconsă (cea asemică) care participă la creație, iar pentru a profita de lecturile asupra creativității lor cunoașterea acestei părți este indispensabilă. Neavând acces la ea, studiile de acest fel îi sunt de o utilitate derizorie cititorului. Pentru fi utilă, condiția personalității - Kafka, Flaubert, Conrad – ar trebui să dispară, iar chestiunea ar trebui să se pună doar în termenii: cum este posibil să creezi *Doamna Bovary* sau *Nostromo* fără să fii Flaubert sau Conrad? Ceea ce ne readuce la creativitatea literară în general. Că este posibil Claude Schopp, continuând *Cavalerul de Sainte-Hermine* al lui Dumas, a dovedit-o în practică Dan Simmons cu al său *Drood* după Dickens idem și l-am putea adăuga pe Patrick Rambaud cu *Bătălia* lui Balzac. Iar dacă practica spune un lucru, teoria nu poate decât să o urmeze și nu să obstrucționeze plasându-se în decalaj cu evidența însăși. Bariera individualității este surmontabilă contra postulatului cvasireligios că este frontiera absolută a cercetărilor genetice.

Din păcate, nu există nici un studiu teoretic transindividual care să permită o perspectivă asupra condiției scriitorului. Este oare acest lucru o imposibilitate epistemologică? Dacă nu se încearcă măcar depășirea acestui zid chinezesc chit a risca un eșec, n-o vom ști niciodată.

Peter Altneder (Germania) *Oh, dulce nume al libertății* (2021), artă digitală, 100 x 70 cm

Autorul, un Proteus

Creatorul este el realmente o ființă evolutivă? Fideli metodei pe care o practicăm aici, este suficient să privim în direcția pe care ne-o indică autorii înșiși. Invitat de Zulma Carraud să se pronunțe asupra manuscrisului unui aspirant romancier, Emile Chevalet, Balzac răspunde pasabil iritat: „Talentul literar nu se ia ca o boală molipsitoare; se dobândește încet cu muncă. Nu pot nici să-l învăț ceea ce este un dar de sus [...]. Pe de altă parte nu știe istorie, nu cunoaște lumea, nu știe nimic despre limba lui, habar n-are ce-s patimile omenești, ce vrei să scrie când habar n-are nici de regulile compoziției dramatice? [...] Se bucură oare de protecțiile de care m-am bucurat eu? Îi va fi oare dat să întâlnească niște femei capabile, între două mângâieri, să-i lărgească orizontul, ridicând de dragul lui cortina ce ascunde scena lumii? Va avea cumva timp să frecventeze saloanele? E oare înzestrat cu spirit de observație? Va ști să culeagă din saloane idei care vor încolți abia peste cincisprezece ani?" (Balzac>Carraud 20 aug. 1835).

Balzac enumeră aici o bună parte dintre calitățile și condițiile care concurează la nașterea și fasonarea spiritului unui autor major, un tur de orizont al condițiilor interior/exterioare care l-au propulsat pe el însuși la rangul de mare scriitor ecumenic, dincolo de precaritatea istorică sau națională care l-ar fi putut afecta. Într-o formulare mai concentrată, autorul *Iluziilor pierdute* spune următorul lucru: „talentul" scriitorului este făcut dintr-un fond inițial moștenit, care poate fi mai generos sau mai modest, dar care se dezvoltă printr-o muncă încordată, dintr-o cultură tehnică literară, la care se adaugă efectele imprevizibile ale condiționărilor sociale exterioare. Osmoza cu mediul în care trăiește, că îi parvine prin intermediul femeilor, al unui mentor, prieten sau prin imersiune directă, caz în care spiritul de observație și analiză este indispensabil, participă în mod esențial la nașterea personalității sale artistice și hrănirea scrisului său. Frecventarea cercurilor intelectuale (saloanele) îi ascute spiritul și îi îmbogățește cultura. Anturajul îi poate sugera în plus, direct sau prin ricoșeu, embrioni ideatici susceptibili de a

încolți mai târziu dezvoltându-se în opere. Pentru aceasta energia, perseverența, previziunea reprezintă motoarele împlinirii lui ca scriitor.

Ceea ce Balzac nu putea să indice la epoca lui ține de rolul inconștientului. Teza noastră este că scriitorul, creatorul în general sunt indivizi cu inconștientul hipertrofiat, iar inconștientul este cel care marchează textul. Inconștientul textului este în cea mai mare parte produsul cerebralității scriitorului și al codului cultural al lectorului. Dar inconștientul lectorului este un inconștient la remorca inconștientului autorului fără de care ar fi lipsit de obiect. Creatorul poate fi definit în ultimă analiză ca un individ care a parvenit după lungi tribulații la o gestiune eficientă a inconștientului.

Haruki Murakmi urmează o traiectorie diferită de cea lui Balzac. Începe cu o modalitate genetică spontană, sălbatică, care lasă să se exprime fără filtru valoric forul interior. Scriitura lui conține, la începuturile carierei lui, prolixități, bucăți inutile, imperfecțiuni de tot felul. „A fost deci necesar să învăț să «reduc» mai degrabă decât să «cresc». [...] Prea multe informații, prea multe bagaje, prea multe opțiuni privind chestiuni fără importanță, iar în momentul în care căutăm propria noastră expresie, se produce adesea un crash în toată această învălmășeală și ne regăsim cu un motor care a calat. Imobilizați. Dacă aruncăm la pubelă tot de ce n-avem nevoie, odată ușurați de prea plinul de informații, suntem din nou liberi să gândim" (Murakami 2019, 67).

Întrebarea subsecventă acestui *modus ponens* este „cum să determinăm de ce avem neapărat nevoie, de ce n-avem neapărat nevoie și de ce n-avem nevoie deloc".(*Ibidem*) Soluția Murakami este interesantă dar lipsită de valoare: ceea ce vă produce bucurie, vă face plăcere. Or acest principiu, reductor la subiectivitatea unui individ, nu răspunde la nevoia de esențialitate a unui text, oricare ar fi natura lui. Ceea ce justifică timpul care consacrat lecturii în perspectiva perfecționării ființei umane. Elimină deci „toți termenii complecși, expresiile elaborate, figurile de stil elegante. Parvenisem astfel la un stil extrem de sec. (*Ibidem* 68) Se pare că sensul ascuns este tot recursul la inconștient. Acest stil narativ „simplu" i-a permis „[...] să clădească povestiri mai complexe, mai ample, mai substanțiale, adăugând diferite straturi la structura de bază. Aș putea proiecta să scriu romane care ar avea o anvergură mai mare". (Murakami 2019 68) Ulterior, Murakami trece de la persoana I-a la care erau redactate primele sale romane, care presupunea un unghi de vedere limitat, la punctul de vedere al unei pluralități de personaje care relatează fiecare diverse circumstanțe din punctul său de vedere. Perspectiva se complexifică. Este un scriitor care a evoluat de-a lungul întregii sale existențe de scriitor, n-a ezitat să se autoanalizeze și să împărtășească public experiența sa meliorativă. Abandonând persoana I-a în favoarea celei de a III-a „devenită noul său vehicul" sau mai degrabă noua sa lupă cu care privește lumea, Murakami constată că „folosind-o a atins teritorii romanești inexplorate". Sentimentul lui este aproape fizic. „Am încercat o mare ușurare. Puțin ca și când, privind din întâmplare în jurul meu, realizam că zidurile care mai înainte erau acolo dispăruseră." (Murakami 2019, 155) Fără a glosa în jurul acestei probleme ca Murakami iar în plus reușind con brio romanele lor la persoana întâia, Scott Fițgerald (*The Great Gatsby*) sau Salinger (*The Catcher in the Rye*) o abandonează și ei ulterior diversificând punctele de vedere. Probabil că alte mijloace li s-au părut că permit rezultate și mai spectaculare sau pentru a evita ca romanele respective să se înscrie obositor în aceeași notă. Este interesant și paradoxal în raport cu argumentele lui Murakami că Raymond Chandler, care și-a făcut din persoana I-a a celebrului detectiv Philip Marlowe marca de fabrică a scrisului, a urmat calea exact inversă. Și nu fără succes. Îngustimea punctului său de vedere este compensată însă de tonul hipnotizant de confesiune practicat de Marlowe. (Cu bemolul că Chandler reprezintă o specie comercială care nu ține de marea literatură.)

*

Scriitorul nu poate fi definit așadar ca o natură statică, inertă, ci funcțională și evolutivă. Preocupat de necesitatea dezvoltării aptitudinilor sale mai mult decât individul de rând – scrierea unui roman este o cursă cu obstacole pe care nu o reușește din prima lovitură – marea vocație vine odată cu experiența fantasmatic-scripturală acumulată, cu reflecția asupra filosofiei scrisului, cu lecturile și contactele sociale, cu vârsta.

Murakami însuși evocă de manieră repetitivă nu atât ceea ce natura i-a dăruit cât calitățile pe care le-a dobândit în cursul vieții. Cea mai importantă i se pare forța de a persevera. „[...] când este vorba de scris un roman, sunt capabil să o fac cu o inimă de fier și să stau aplecat pe masa mea de lucru cinci ore în fiecare zi. Această forță nu am primit-o din naștere, ci [...] am dobândit-o, am reușit s-o asimilez printr-un antrenament absolut conștient și voluntar." (Murakami 2019, 119)

Ce înseamnă însă perseverență, muncă concentrată, „antrenament absolut conștient și voluntar"? Obstinația de a reveni iarăși și iarăși asupra unei problematici rezistente fără ca ideea de a renunța să-i traverseze spiritul – reamintim că scriitorul major abordează teme dificile, care reprezintă pentru el veritabile provocări – este una dintre trăsăturile sale de caracter. Or, asaltul mental permanent revine la o puternică presiune exercitată asupra inconștientului. Gigantul adormit în el va sfârși prin a se trezi și a ne livra soluția mult așteptată. Pe firul timpului ponderea

Peter Altneder (Germania) *Adevărul cucerește totul* (2021), artă digitală, 100 x 70 cm

inconștientului în viața artistului crește – am văzut-o la Coleridge, la Proust, la Mircea Eliade - și merge în paralel cu gestația marilor opere.

Din punct de vedere al cercetătorului fenomenului creativ, o bună intrare în problematica automodelării scriitorului, a evoluției lui de-a lungul vieții, ni se pare dublul demers de a colecta trăsăturile care unesc ansamblul scriitorilor și de a inventaria în același timp trăsăturile centrifuge care îi diferențiază.

S-ar putea spune, printr-un exces de limbaj, că geneza unei opere începe uneori în copilăria creatorului, și chiar înaintea copilăriei dacă îi considerăm calitățile înnăscute[1]. Or, copilăriile sunt întotdeauna diferite. Există un fond aprehensiv, o structură propice a personalității pe care sămânța-incipit trebuie să cadă pentru a germina și a se transforma, după multiple metamorfoze într-o operă specifică. Faimosul raport între „inné" și „acquis".

Calitățile înnăscute, personalitatea unui viitor creator se anunță cel mai adesea printr-un caracter dificil, atipic al copilului sau adolescentului care poate lua, provizoriu, căi reprobabile. Dacă este să dăm crezare taților și rudelor apropiate, Chateaubriand era „certăreț" și „tăietor de frunză la câini", Daphne du Maurier obraznică, Churchill un „ratat", Rimbaud „certăreț și băiat rău ca Villon, anarhist ca Vallès, aenturier, negustor de sclavi, traficant de toate [...], sifilitic [...]" (Rouart 1991) etc. Terenul darului natural este însă opac și ambiguu iar reflectările lui în social câteodată stupefiante. Flaubert, autor devenit model universal, este calificat de Montherlant, judecând după comportamentul lui exterior, drept un spirit pedestru, un om lipsit de „spirit", de „geniu", un „bou de muncă cu un carnet de note" – iar Flaubert însuși se califică, ce-i drept mai politicos, drept un „muncitor de lux"[2], Balzac tânăr inspiră oroare lui Mirea Eliade prin „suficiența" și „lipsa sa de cultură ". Academicianul poet Jean-Stanislas Andrieux, căruia în 1820 la invitația părinților lui Balzac doritori să-și facă fiul notar mai degrabă decât scriitor, i se citește drama istorică *Cromwell*, pune hotărât picioarele în prag: „Autorul trebuie să facă orice, cu excepția literaturii". André Breton califică descrierile lui Dostoievski din *Crimă si pedeapsă* drept „desene de școală".

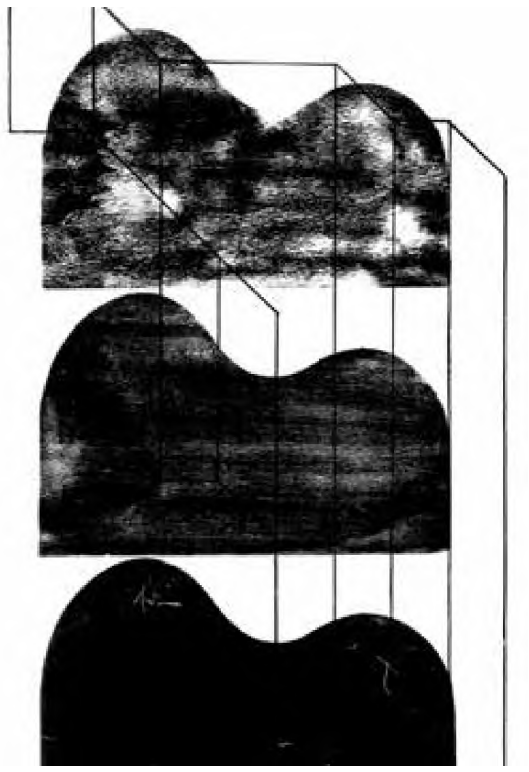
Putem să dăm crezare acestui gen de afirmații? Superficiali în așteptările lor naive, „judecătorii" nu observaseră nici fenomenul fantasmatic interior și lăsaseră în afara judecății lor faptul că geniul se construiește în timp iar voința patetică de a deveni scriitor este de natură a antrena schimbări importante în structura personalității. Uimit de fenomenul Joyce în momentele lui aurorale, W. B. Yeats observă condiționarea următoare: „Lucrarea pe care ai realizat-o este deosebit de remarcabilă pentru un om de vârsta dumitale care a trăit departe de centrele intelectuale vitale. [...] Versurile ar putea fi considerate opera unui tânăr care a trăit într-un mediu literar de la Oxford. [...] Calitățile care îl fac pe un om să reușească nu se arată în munca lui, adeseori, vreme îndelungată. Ele sunt mult mai puțin trăsături ale talentului cât trăsături de caracter – credință [...], răbdare, adaptabilitate (fără aceasta nu înveți nimic) și darul de a crește ca rezultat al experienței – iar aceasta e probabil cea mai rară)" (Yeats>Joyce, oct. 1902).

Yeats dă aici și explicația decalajelor între cota publică a autorilor citați și impresiile necircumstanțiate ale terților gen Montherlant, Mircea Eliade sau Breton. Este clar însă că un fond favorabil afabulației, o fire fantasmatică, imaginativă,

➲

capabilă să înlemnească evadarea din banal, din paradigme, este necesară pentru a deveni un scriitor major. Nu se știe în ce măsură observatorii exteriori exigenți au eliminat din considerațiile lor tarele care pot fi atribuite mai degrabă vârstei decât personalității stabilizate.

Dacă fondul imaginativ inițial beneficiază în prima parte a vieții a viitorului autor de o modelare specifică în sensul creării unui decor mental-afectiv bogat și a unui „antrenament" euristic-imaginativ prin lecturi, activități familiale de genul celor practicate în sânul familiei Brontë, du Maurier sau Dodgson, terenul favorabil creației este constituit. Or, adolescența și copilăria în epoca modernă, potențial scăldate într-un bogat univers ficțional, permit degajarea câtorva piste explicative. Daphné du Maurier, adolescentă, devora cărțile care îi cădeau în mână, preferând lectura în toate circumstanțele, inclusiv în timpul sărbătorilor de familie și mai cu seamă a sacrosanctului Crăciun anglo-saxon. În vreme ce restul familiei cânta, mânca și se amuza într-un vesel vacarm, Daphné se refugia într-un colț, la adăpost de privirile celorlalți și citea. În momentul în care a început să scrie, universul interior al lui Daphné mustea de o abundentă materie ficțională. Apoi familia du Maurier avea pasiunea teatrului și punea adesea în scenă piese de teatru, mai cu seamă *Peter Pan*, ale cărui personaje fuseseră inspirate autorului, J. M. Barrie, dacă este să dăm crezare spuselor Tatianei de Rosnay (2015), de verii orfani ai lui Daphné, cărora Barrie le era tutore. Totul se petrecea sub bagheta tatălui, Gerald du Maurier, actor reputat în West-end-ul londonez. Daphné juca frecvent roluri de compoziție masculine parvenind a se insinua cu o surprinzătoare suplețe în pliurile caracterologice ale fiecărui personaj. Așa se face că experiențele lectoriale și teatrale – partea invizibilă a zestrei mentale cu care demarează în scris un autor - au ajutat-o pe tânăra Daphné în inventarea tramelor narative și în construcția propriilor personaje printre care Rebecca. Însuși proiectul *Rebeccăi* își are o rădăcină biografică. Măritată, Daphné cade întâmplător peste un pachet de scrisori de dragoste între maiorul Browning, soțul ei, și o tânără brunetă, Jan Ricardo. Femeie de societate, carismatică, fascinând bărbații, Jan era contrariul însingurătei și introvertitei Daphné. Figura ei o fascinează pe aceasta din urmă și îi invadează spiritul deja înclinat către visare și afabulație: personajul Rebecca s-a născut. Motivul destinului feminin exista deja în cultura lui Daphné ca un ecou de lectură al lui *Jane Eyre* de Charlotte Brontë pe care Daphné îl plăcea în mod deosebit. Asocierea celor două rădăcini genetice a dat celebrul roman al lui Daphné. *Hanul din Jamaica* are și el rădăcini biografice pentru că este inspirat de decorul regiunii cotiere din Cornwall unde Daphné își petrecuse copilăria (Rosnay 2015). Chiar pentru elemente de mai mică importanță precum șicanele teribilei Mrs. Danvers de la Manderley (*Rebecca*), Daphné își pune la contribuție biografia (copilăria) din care își reactivează amintirile cele mai negre. Dacă privim cu atenție, aproape totul în acest roman are un raport cu adolescența sau cu viața autoarei. Opera revine la o amplificare structurată a facultăților moștenite și a „cadourilor" pe care viața le face autorului – lecturi, întâmplări semnificative, obiceiuri și atmosferă familială etc. Fenomenul „hipergenetic", porozitatea conceptelor și limitelor sunt vizibile în fenomenul Daphné du Maurier. Situându-se ea însăși în descendența lui Ann Radcliffe, inventatoare a faimosului



Marco Useli (Italia) *Temnein* (2021)
xilografie, monotipie, 60 x 36 cm

gothic romance în secolul al XVIII-lea (*Misterele lui Udolphe*), du Maurier creează la rândul ei romanul gotic sentimental, adăugând suspansul ca un surplus de modernitate. Pe urmele ei vor călca Phyllis Withney, Mary Stewart și alții. Lanțul transindividual este creat.

În biografia lui Churchill, vizibilitatea genetică a adolescenței și tinereții este la fel de puternică. Ca și Daphné du Maurier, începând de la vîrsta de 8 ani, Winston s-a dovedit un lector vorace, dotat cu o memorie prodigioasă, o imaginație exuberantă asociată unui deosebit simț retoric al armoniei frazei. Această ultimă calitate, și altele, o datora unuia dintre profesorii săi de la Colegiul Harrow, un anume Somerwell, care preda cu multă aplicație tinerilor structurile fundamentale ale frazei engleze. Discursurile și scrierile tatălui, Randolph Churchill, deputat în Parlament și ministru o vreme, i-au servit și ele de model. Scrisorile pe care Winston le adresa părinților săi începând de la vârsta de 13 ani vădesc un real talent. Mai târziu, ușurința și eleganța stilului i-au facilitat intrarea în jurnalistică, ocupație care a acompaniat în permanență principalele etape ale vieții sale de tânăr ofițer, deputat, ministru și șef de stat. Jurnalistica, bine remunerată, i-a finanțat participarea la campaniile militare britanice din India, Sudan și Africa de Sud, iar mai târziu a venit să amelioreze nivelul de trai al unui modest om care „se mulțumea întotdeauna cu ceea ce este mai bun" în viață. Literatura și darul oratoric, verbul percutant îi servesc scopurilor politice, cariera și promovarea publică a propriilor acte. Este interesant, dar cariera lui literară – etalată pe 65 de ani - a depășit-o cu mult în durată pe cea politică. Longevitate pe care poate numai Goethe a egalat-o.

J. C. Oates se definește ea însăși ca un Proteus: „*JCO* nu este o persoană, nici chiar o personalitate, ci un proces care a condus la o serie de texte. Anumite dintre ele sunt conservate în memoria (noastră), dar altele s-au șters, ca niște pagini tipărite lăsate prea mult timp la soare".(Oates 2004, 154) Este adevărat, autorul este ansamblul textelor lui și, am putea adăuga, al genezelor lor cu considerabilul halo de posibilități imaginate pentru ansamblu și la fiecare nod de creatie-opțiune, așa cum au existat ele în realitate și nu numai cum rezultă din manuscrisele de lucru păstrate. Sau, pentru a prelua formularea lui Eugène Ionesco „Cartea nu este un noumen capabil de a determina anumite fenomene care se manifestă prin intermediul atitudinilor critice. Noumenul sunt eu, iar cărțile sunt fenomene, expresii pe care le determin eu [...]" (Ionesco 1986, 163).

Ce se poate extrage ca principiu evident din trecerea în revistă precedentă este faptul că propria lor condiție i-a preocupat pe artiști în cel mai înalt grad. În consecință, ei înșiși au emis un număr de definiții a căror reunire într-o entitate unică ne oferă imaginea unei identități sincronice și mai cu seamă diacronice, de-a lungul propriei vieți a scriitorului. Dar în nici una dintre aceste ipostaze el nu îmbracă zdrențele scriptorului.

Dacă ar fi să recurgem la un model rezumativ unic al condiției scriitorului am putea să folosim cu titlu de model de referință cazul Flaubert. Autorul *D-nei Bovary* se detașează în primul rând prin subordonarea totală a vieții și personalității lui misiunii creatoare pe care și-o fixase. Mai toți scriitorii aspiră la această posibilitate ideală pe care, din păcate, circumstanțele obiective ale vieții adesea n-o permit. Apoi, exigențele lui Flaubert în materie de artă literară acoperă întreaga sferă a aspectelor construcției romanești, între problematica uman-existențială abordată până la infimele detalii de formă frastică sau lexicală ale textualității. Nimic nu scapă arguției lui. Flaubert explorează zeci de posibilități alternative ale unui textoid așternut pe hârtie, optimizările de conținut/formă sunt de o rară abundență, iar romanul sau povestirea devin rezultatul a mii de operații succesive de construcție - deconstrucție. Puțini autori în literatura mondială, poate nici unul, au zece pagini de simulări avantextuale pentru o pagină definitivă publicată. Iar fiecare dintre aceste zece pagini este saturată de corecții și nu este recopiată decât când devine ilizibilă. Halo-ul potențialităților de conținut/formă la Flaubert este enorm. În liniștea netulburată de la Croisset-sur-Seine, ermitul își trăia bogăția filmelor interioare ca nici un alt scriitor din generația sa.

Se poate vorbi cu solide temeiuri de o evoluție ascendentă a scriitorului în timp? Cu titlu de dominantă, după opinia noastră, da! În ciuda rarelor cazuri heterodoxe – cel a lui Hemingway, de exemplu, ale cărui romane din prima parte a carierei sunt superioare celor de sfârșit și a scriitorilor cu evoluție în palier – marea majoritate a scriitorilor răspunde dialecticii de care am vorbit deja: „scriitorul face cartea iar cartea îl face pe scriitor". Altfel spus, pe firul experienței lui de scriitor, confruntându-se cu subiecte diferite, personaje diferite, înlănțuiri problematice diferite, straturi succesive de reflecție asupra conținuturilor și punerii lor în scenă care se acumulează, aptitudinile sale se dezvoltă. Murakami admite că în primele sale romane „Adoptam un stil modest pentru că nu avea încă la dispoziția mea tehnicile literare suficiente pentru a mă ataca frontal la un roman mai elaborat".(Murakami 2019, 163) Are însă șansa că „Această formă limitată se întâmplă că a fost găsită nouă, proaspătă". Conștient de slăbiciunile sale, ulterior s-a străduit să achiziționeze noi teritorii tehnice, să progreseze spre o mai mare „anvergură" și „profunzime" a ficțiunilor pe care le dezvolta. „[...] doream să scriu un text [...] care să posede [...] o forță percutantă. Încercam să imaginez un roman în care n-ar fi formulate de manieră fragmentară, intuitivă, numai imaginile pe care le adăposteam dar și ideile și constiința mea care să găsească o formă textuală mai globală și mai netă." (Murakami 2019, 164)

Printre multiplele schimbări pe care le operează în modul său de a scrie, trece de la limitativul pronume „boku" la persoana a treia care îi permite perspective mai bogate, mai complexe, multiplică personajele, le individualizează printr-un nume – ceea ce nu aveau înainte -, le investește cu spectre de opinii și puncte de vedere de mare diversitate, parvine la descrieri de o remarcabilă plasticitate. Scrisul lui câștigă în forță și în maturitate. Sub raportul potențialului literar, Murakami se simte în ascensiune permanentă. „[...] ca și cum m-aș fi cățărat pe o scară o bară după alta. Ceea ce este magnific la un romancier, este faptul că are încă posibilitatea, la cincizeci sau șaizeci de ani, de a se dezvolta și de a se reînnoi. Nu există nici o limită de vârstă. Nu este ca la sportivi." (Murakami 2019, 152)

Afirmând că vârsta bonifică forța intelectuală a individului, Murakami contrazice frontal devastatoarea poncifă că tineretul trebuie promovat cu orice preț și cât mai mult pe poziții care necesită reflecție aprofundată și o solidă experiență. Această idee preconceptă presupune în subsidiar că pe măsură ce avansează în vârstă individul declină intelectual. Ceea ce, cel puțin cazul general al scriitorilor, este totalmente falsă. „Nu este ca la sportivi", Murakami o confirmă.

Cu timpul Murakami, unul dintre scriitorii care s-a aplecat cel mai mult asupra devenirii sale de artist, parvine la un „sistem" care va reprezenta marca definitivă a scrisului său. „Acest sistem îmi permite să scriu în felul meu, l-am fasonat timp de ani de zile, l-am lucrat cu grijă și îl păstrez ca pe un lucru prețios. L-am curățat, lubrifiat și întreținut în așa fel încât să nu ruginească. Și, ca scriitor, mărturisesc că sunt mândru de el. Este în mod sigur mai plăcut pentru mine să vorbesc de acest sistem în general decât să mă întind asupra valorii fiecăreia dintre cărțile mele." (Murakami 2019, 107)

Progresia lui Murakami are explicații contextuale, biografice. Scriitorul își elaborează „sistemul" de abia după ce se eliberează de imperativele materiale, când închide barul pe care îl ținea la Tokyo, ocupație care îi acapara cea mai mare parte a zilei, și schimbă modul de viață: aleargă în fiecare zi ca și J. C. Oates, se culcă devreme și se scoală devreme, pentru a se consacra în întregime scrisului. Balzac reușește aceeași performanță puțin înaintea vârstei de treizeci de ani, când dispune de suficiente mijloace materiale pentru a nu mai avea nevoie de o ocupație vivieră cronofagă, se poate concentra asupra scrisului și parveni la cote valorice considerabile. Flaubert a avut șansa moștenirii lăsate de tatăl său, chirurg-șef la Spitalul din Rouen, și s-a putut concentra de la bun început asupra perfecționării scriiturii sale și constituirii unei viziuni estetice unice.

Cu diferențe individuale în ce privește conținutul „sistemului", a timingului constituirii lui și a modalităților de a-l constitui, marea majoritate a scriitorilor urmează acest model evolutiv natural.

Că scriitorul evoluează în timp este evident. În viziunea noastră și considerând dominanta printre scriitori, putem defini trei momente de inflexiune psiho-intelectuală când alura scrisului său se modifică: primele încercări, timide și neîndemânatice à la Balzac sau Woolf, un zenit luxuriant à la Dickens sau Faulkner, apoi sfârșitul carierei, când tematicile și uneori timbrul scriiturii pot lua direcții neprevăzute ca în cazul lui Camus cu al său *Prim om,* uimitorul manuscris descoperit după accidentul de mașină care l-a costat viața în 1957.

În momentele de apogeu al potențialului lui artistic, de succes de public, ar fi normal ca scriitorul să se instaleze într-o stare de beatitudine proprie plenitudinii existențiale. Și-a atins în fond scopul vieții. Dar și aici regula este știrbită de particularismele fiecărui caz individual. Logica lui Flaubert îl împiedică să acceadă la acest palier al euforiei interioare. „Cu cât dobândesc mai multă experiență în arta mea, cu atât această artă devine pentru mine un supliciu; imaginația rămâne staționară în vreme ce gustul crește. Iată nenorocirea. Puțini oameni, cred, au suferit atât de mult ca mine din cauza literaturii." (Flaubert>Leroyer de Chantepie, 4 nov. 1857)

Tomasz Winiarski (Polonia) *Perpetuum mobile CII* (2020), mezzotinta, ac rece, 138 x 98,5 cm

Referințe bibliografice

Balzac, Honoré de (1876), *Oeuvres complètes*, XXIV, Correspondance (1819 – 1850), t.I et II, Paris, C. Lévy.

Flaubert, Gustave (1974), *Oeuvres complètes*, tome 13, Paris: Club de l'honnête homme.

Ionesco, Eugène (1986), *Non*, Paris: Gallimard.

Ionesco, Eugène (1996), *Entre la Vie et le Rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris: Gallimard.

Murakami, Haruki (2019), *Profession romancier*, Paris: Belfond.

Oates, Joyce Carol (2004) *La Foi d'un écrivain*, Paris: Editions Philippe Rey.

Oates, Joyce Carol (2003), *The Faith of a Writer*, New York: Ecco, a division of HarperCollins Publishers Inc.

Rouart, Jean-Marie (1991), Météore, în *Le Figaro littéraire*, n° paritaire 57984, du 25 février.

Note

1 Fără a intra în detalii, putem vedea la cei mai mulți mari autori că firea, profesiunile părinților și modul lor de viață înscris în copilăria autorului au un tulburător raport cu vocația lor de scriitori și chiar cu substanța operelor lor.

2 Dar oare acesta este sensul muncii uriașe pe durata unei vieți a lui Flaubert sau instituirea acelei presiuni asupra inconștientului cares să-i dea acces la „grota cu comori" „grotte aux trésors" a inconștientului de care vorbea Cocteau.

■

Blaga – Titulescu

Nicolae Mareș

La 4 martie 2022 se împlinesc 140 de ani de la nașterea marelui diplomat român Nicolae Titulescu, Ministru al Afacerilor Străine în anii 1927-1928 și 1932-1936. Din 1921 a funcționat ca delegat permanent al României la Liga Națiunilor de la Geneva, organism european în care – caz singular – a fost ales consecutiv de două ori președinte (1930 și 1931). Nicolae Titulescu s-a impus pe plan internațional prin intervenții hotărâte în vederea instaurării unor raporturi de bună vecinătate între toate statele lumii, indiferent de mărime, pentru stricta respectare a suveranității și egalității lor, pentru securitate colectivă și împotriva revizionismului. Adversarii i-au reproșat apropierea de URSS și simpatizarea cu războiul civil din Spania.

A fost debarcat de la conducerea Ministerului Afacerilor Străine, prin mașinațiuni carliste, la 29 august 1936. Ulterior, desfășoară o activitate intensă în exil: conferințe, vizite, întâlniri cu mari personalități etc. În 1937 a dictat direct în franceză lucrarea Politica externă a României, publicată în românește în 1994. Aceasta a devenit, după părerea noastră, o lucrare de referință privind politica externă românească în perioada interbelică. A decedat la Cannes la 17 martie 1941. Potrivit voinței sale testamentare[1] a fost înmormântat în Ardeal, în 1991. Trupul său neînsuflețit se odihnește la Biserica Sfântul Nicolae din Brașov.

„Titulescu – cea mai strălucită inteligență pe care am întâlnit-o în viață. Un fel de întrupare a inteligenței, un arhetip."

La 23 noiembrie 1945, poetul, filosoful, fostul diplomat, încă academician și profesor universitar, a evocat la Colegiul Academic din Cluj amintirile sale despre Patronul diplomației românești, așa cum era denumit marele european Nicolae Titulescu, în perioada interbelică.[2]

Evocarea blagiană îmbracă aura unui medalion – forma literară despre care Arghezi i-a comunicat scriitorului sovietic Ilia Ehrenburg, în vogă în lume și în România prin anii '50 ai secolului trecut, că *medalionul* trebuie asemănat cu o fundă pe care românii o țin la piept, în nici un caz nu poate fi considerat un preș lung, obiect cu care ei se șterg pe picioare. În evocarea sa, condensată la maxim, Lucian Blaga face „un portret al lui Titulescu" – pe care îl pictează din memorie – după „amintiri personale". Și a avut destul de multe episoade de povestit, după cum ne vom convinge.

Se știe că drumul parcurs de tânărului poet și publicist spre diplomație i-a fost sugerat lui Blaga, imediat după căsătorie, de soția sa, Cornelia, care se trăgea din familia Bredicenilor. Fratele ei, Caius Brediceanu, a fost membru în Delegația României participantă la Paris, în 1919, pentru negocierea Tratatului de pace. El a fost cel care și-a adus sora, în calitate de lucrător tehnic, în rândul participanților. A fost un bun prilej pentru tânăra și iscoditoarea intelectuală, cu studii la Viena, cunoscătoare de limbi străine, să stabilească legături cu un număr important de diplomați de primă mărime, să simtă importanța diplomației, să îi prețuiască valențele. După căsătoria celor doi, la începutul carierei, în 1920, cred că la îndemnul soției, i-a înaintat Ministrului Afacerilor Străine, Take Ionescu, cererea de a fi angajat în serviciul consular al Legației României de la Paris. Cunoscut fiindu-i numele și renumele, solicitarea i-a fost imediat aprobată. La scurt timp însă tânărul publicist și filosof va renunța la postul primit, *pe motive de sănătate*, în realitate pentru a se consacra scrisului. Constatând cât de greu se poate trăi din condei, în ciuda unei activități prodigioase desfășurate pe toate planurile, a ajuns la îndemnul de odinioară al soției. Și, în 1926, împreună cu Veturia Goga, a bătut la ușa ministrului Ion Mitilineu, solicitându-i să fie primit în diplomație. În momentul respectiv, Ministerul Afacerilor Străine nu avea decât două posibilități de angajare: un post în America și altul la Varșovia. Palatul Sturdza răspundea astfel pozitiv cererii pe care o primise din capitala Poloniei, de la ministrul plenipotențiar, Alexandru T. Iacovaky, care tocmai solicitase să îi fie trimis un diplomat, atașat de presă, pentru a monitoriza și contracara propaganda antiromânească, destul de virulentă din presa poloneză, înfăptuită cu mare insolență de unele cercuri evreiești și maghiare. Așa au ajuns soții Blaga, la începutul lui noiembrie 1926, pe Vistula sau pe „pe urmele cronicarilor", cum a scris Lucian Blaga prietenilor.[3]

Încă din primele zile proaspătul atașat de presă participă la dezvelirea cunoscutului monument din Parcul Łazienki, înălțat în memoria marelui compozitor polonez Frederic Chopin, dovadă a încrederii de care s-a bucurat din partea șefului misiunii. Periplul polonez de numai nouă luni ca durată, nu de un an cum eronat s-a consemnat, a constituit un capitol important din viața sa diplomatică, care a durat exact 13 ani.

În 1928, Lucian Blaga a fost transferat pe un spațiu mult mai generos, corespunzător pe deplin cu pregătirea și înclinațiile sale intelectuale – la Berna. Modest din fire, tot atașat – ca și la Varșovia –, se considera în continuare „în marginea diplomației". Locul îi îngăduia însă posibilități mult mai largi de manifestare. Aici, chiar de la începutul lunii aprilie, a hotărât, împreună cu soția, „să plece la Geneva, spre a cunoaște și celelalte orașe ale Elveției, țara pe care un mare poet al lumii o numise cândva „tinda lui Dumnezeu". De la personalul Legației României, de la colegii săi, Blaga a aflat că Nicolae Titulescu, contrar obiceiului său de a nu poposi pe țărmul Lacului Leman mai mult decât durau sesiunile Ligii Națiunilor, se găsea încă la Geneva. Era exact în timpul desfășurării marelui proces al optanților maghiari. Aflând cele de mai sus, nici o piedică nu i-a mai stat în calea înfăptuirii întrevederii.

Titulescu – greu bolnav de-o boală imponderabilă și fără de identitate precisă în tratatele de medicină.

Nicolae Titulescu locuia – amintește Lucian Blaga – într-o cameră la Hôtel des Bergues, primind numai pe cei câțiva colaboratori ai săi. Nimenea, nici chiar cei mai indiscreți dintre amicii săi, n-ar fi putut spune care anume era boala ce-l consuma. „El era totuși bolnav, ars de-o flacără lăuntrică, care îi reducea existența până la limitele pâlpâirii. Geniul său nu putea să suporte eșecul, ce intervenise prin jocul contingențelor, și pregătea, în febre de vulcan acoperit, revanșa pentru sesiunea ce trebuia să aibă loc în iunie".

„Grava temperatură creatoare, simțul extrem al răspunderii, dorul de revanșă sub semnul unei dreptăți colective și irezistibila ardoare a posedatului nu-i mai dădeau răgaz, îi desființaseră somnul și-i problematizaseră însăși ființa: aceasta era boala sacră a lui Titulescu". Cu strângere de inimă, Blaga s-a întors la Berna cu speranța că a doua întâlnire se va realiza. Așa s-a și întâmplat. Cea de-a doua i-a fost facilitată de unul din cei mai prețuiți colaboratori ai lui Titulescu /probabil Savel Rădulescu/. „Titulescu era încă tot în pat. Înfățișarea era a unui bolnav, dar verva – a unui spirit răsfățat de-un întreg continent. Nu mi-a îngăduit aproape deloc să vorbesc, ceea ce, dată fiind înclinarea mea invincibilă spre tăcere, mi-a convenit din cale afară".

Blaga și-l amintește pe Titulescu: „cu fața sa de „asiat" fără vârstă, cu unele trăsături de copil, dar cu luciri de nedescris în ochi, unde se aduna toată viața. Atâta luminozitate cerea neapărat boala trupului, ca un necesar complement. După câteva întrebări și răspunsuri de rigoare, el a prins să-mi vorbească despre procesul optanților. Intra în domeniul său cu acea siguranță a mișcărilor pe care ți-o dă o patrie secretă. Mi-a arătat cu o bucurie ingenuă volumul gata tipărit, pe care intenționa să-l lanseze în ziua când va ajunge procesul în dezbaterea Ligii. Și a început să argumenteze, ridicând, cu minunată ușurință, blocuri ciclopice în fața mea. Am fost nevoit să fac eforturi din cele mai grele pentru a-i putea urmări dialectica, eu, care eram, oricum, destul

de obișnuit, din alte domenii, cu salturile de la premise trecute sub tăcere, la concluzii, ce par mai mult surprize decât concluzii. Prin energia și subtilitatea acestui joc dialectic, prin vioiciunea acestei încrucișări de spade cu un adversar, care pentru el era totdeauna prezent, Titulescu îmi făcea impresia unei ființe de alt ordin decât cel uman. De unde s-a coborât în fața mea și datorită căror împrejurări s-a putut întrupa? Atunci, ca și mai târziu, în atâtea alte situații în care ne reîntâlneam, mi-am spus: Da, Titulescu este cea mai strălucită inteligență ce am întâlnit-o în viață. Un fel de întrupare a inteligenței, înțeleasă ca arhetip. Cu aceeași ocazie mi-am dat întâia oară seama și de darul său stilistic, făcând față oricăror exigențe".

Titulescu avea darul definirii, avea eleganță și economie în expresie, calități comparabile cu ale filosofului Bergson

Întrevederea celor doi a durat două ore, deoarece interlocutorul revenea necontenit asupra procesului. I-a citit tânărului diplomat și din carnetele sale cu însemnări zilnice, unde-și nota, câteodată foarte dramatic, conversațiile ce le avea cu marii oameni de stat ai timpului. (Istoria ultimelor decenii nu se va putea scrie – aprecia Blaga în urmă cu zeci de decenii – fără de a se cunoaște aceste însemnări ale lui Titulescu. Să sperăm că prețioasele documente nu s-au pierdut!). Ședința Ligii, care a avut loc peste câteva zile, s-a transformat într-un spectacol palpitant, cu o sală de dezbateri arhiplină. Cu mare osteneală conaționalul *actorului* principal și-a putut face loc printre corespondenții ziarelor din cele patru puncte cardinale. În jurul mesei Consiliului apăreau delegații diverselor state, figuri ale jocului de șah internațional. Contele Apponyi i s-a părut lui Blaga: înalt, zvelt, adus puțin din umeri, cu barbă de înțelept, cu un foarte pronunțat profil de vultur bătrân, știindu-l ca pe un strălucit dialectician filosofic, urmărindu-i manifestarea la un congres filosofic condus de contele Keyserling, șeful școalei de la Darmstadt. Știa însă destul de bine că adversarul lui Titulescu s-a priceput să exploateze cu supremă dibăcie rezistențele firești, pe care legiuirile burgheze ale Europei le opuneau unui act revoluționar cum a fost reforma agrară din România.

„În sală a intrat și Titulescu: înalt și el, gălbui, de-un calm stăpânit. Mulțimea cu sute de capete s-a întors spre el și un freamăt de curiozitate trecu peste băncile corespondenților: Titulescu!"

Blaga a simțit din această rumoare imensul prestigiu de care diplomatul român se bucura în opinia internațională. Era întâia oară, după patru luni, că Titulescu părăsea camera hotelului. Boala sacră luase sfârșit. Bătălia, ce se anunțase tot atât de dramatică, cum fusese și cea din ianuarie, n-a mai avut loc în acea după-amiază, căci lupta grea, neauzită, fusese dată în afară de sală, în ceasurile premergătoare ședinței. Nu mai luam parte decât la un epilog de tunete după furtună.

„În ședință, Titulescu a citit cu un glas de metal nobil și de-o transparență cuceritoare o declarație, arătând punctul de vedere românesc. Președintele Ligii s-a raliat apoi în numele Consiliului Ligii la acest punct de vedere românesc. Uluit de cele ce se petrec, contele Apponyi, luat evident prin surpriză, a ridicat nasul de vultur și a rostit ca un fel de protest. Totul a fost însă în zadar. Procesul optanților a ajuns într-adevăr la o cotitură, de unde nu mai era cu putință o întoarcere".

1928, Caricatură Titulescu vs Apponyi

Caricatură, Titulescu Ministru de Externe.

Blaga a evocat și faptul că o dată cu declanșarea crizei economice de la începutul anilor '30, viața internațională a început să o ia razna prefigurându-se feluritele forme ale catastrofei. „O umanitate dezaxată își pregătea singură, încetul cu încetul, poate că fără să vrea, dar cu obstinația unui destin advers, surprize din cele mai cumplite. La Geneva, conferințele internaționale economice, politice, financiare, divers etichetate și susținute de prodigioase lozinci, se țineau lanț. Remediile ce se propuneau se dovedeau simple paleative fictive, osândite să rămână înmormântate în arhivele Societății Națiunilor. /.../Se profetea prăbușirea capitalismului, dar în același timp se făceau preparative secrete pe linia imperialismelor. Într-o atmosferă ca aceasta, tulbure și echivocă, s-a deschis și Conferința pentru dezarmare, de astă dată chiar în sunetul vast al clopotelor de la toate bisericile din Geneva". Acel sunet de clopote, sfâșiat de-un vânt înciudat, ce venea de pe Lacul Leman, a răsunat multă vreme în urechile lui Blaga, mai degrabă ca lugubră alarmă, ca un presentiment apocaliptic al viitorului Foc". Este cea mai zguduitoare imagine, inclusiv în plan diplomatic, a unor ani de cotitură rău prevestitori.

Ani vienezi ai consilierului diplomatic Lucian Blaga în relația cu Nicolae Titulescu

De la Palatul Sturdza Legația română din Viena a fost avertizată că Austria va deveni punctul cel mai sensibil de pe Continent, prefigurându-se cele mai „simptomatice" evenimente. Printre altele, sarcina lui Blaga se va concentra pe a ține la curent Ministerul de Externe asupra situației interne din Austria. Misiunea respectivă îl absorbea pe fostul student și doctor în filosofie în anii 1916-1920. Tot ce era austriac pasionându-l, s-a simțit pe toate planurile util. Mult mai util decât se dovedise a fi în Elveția. Aceasta l-a apropiat și mai mult de Titulescu. „Patronul" aprecia cu bucurie noile sale interese. Își amintește că în august 1933 a avut ocazia fericită de a sta din nou câteva zile în apropierea sa.

Titulescu se afla în Austria la odihnă la Bad Gastein pentru câteva săptămâni. Medicii vienezi îi recomandaseră o asemenea odihnă. Astfel, într-o zi, s-a primit de la Ministerul Afacerilor Străine câteva plicuri ce trebuiau de urgență transmise lui Titulescu. Blaga le-a dus personal la Bad Gastein, unde, printr-un gest de amicală și mișcătoare condescendență, a fost reținut pe loc câteva zile. Într-o după-amiază, l-a poftit la el și din vorbă, Titulescu a intrat într-un fel de expunere, foarte elocventă, asupra situației internaționale, care, după eșuarea Conferinței de dezarmare, evolua spre zări nu tocmai îmbucurătoare. Nimenea nu-și da atât de bine seama ca Titulescu de seriozitatea cotiturii istorice la care s-a ajuns în viața internațională. Dar el nu cunoștea decât un singur țel, acela al salvgardării păcii. În faza de-atunci a evoluției și-n condițiile momentului, Titulescu se străduia să dea un caracter cât mai monolitic Micii Înțelegeri (pentru care visa și un foarte solid contrafort într-un Pact Balcanic), căci numai un asemenea organism i se părea că ar putea în împrejurările ceasului să asigure interesele statelor mici, așezate în poarta imperialismului nazist.

Titulescu păstra credința nestrămutată că pacea ar putea să fie salvată prin Liga Națiunilor, cu condiția ca și Rusia să intre în Societatea geneveză. El devenise de câtva timp unul din protagoniștii care pregăteau atmosfera în capitalele occidentale pentru intrarea Rusiei în Liga Națiunilor. Pe drumul acesta, al salvării păcii prin organismul genevez, Titulescu aspira să ajungă în cele din urmă la o destindere și în răsăritul european. El își pregătea și își netezea formulele cu o răbdare și cu o râvnă de șlefuitor de diamante. Le încerca de-o mie de ori toate nuanțele, rețetele, umbrele, până când formulele începeau să palpite prin propria lor lumină. Toate știutele strădanii, ce s-au depus în activitatea diplomatică, din anii aceia, în vederea definirii juridice a agresiunii, nu sunt străine nici de sugestiile, nici de modul de a lucra ale lui Titulescu. El avea în cap liniile mari ale unei concepții, dar, pe axe viguros schițate, el socotea cu nenumărate detalii, chiar puțin probabile, dar nu excluse, pentru care își potrivea totalitatea reacției condiționate. În eșafodajul ideilor sale, totdeauna îndrăznețe, deși erau cele mai adesea de natură defensivă, el punea o uluitoare precizie și prudență juridică, și încă o dată o excepțională pasiune a formulării. În situații noi, Titulescu nu se mărginea niciodată să răspundă cu formule uzate. Când bunăoară propaganda pentru revizuirile teritoriale, ce ne amenința integritatea, luase proporții, Titulescu a știut să răspundă: nu revizuire, ci sublimarea, spiritualizarea frontierelor! Arhitectului european îi plăcea uneori

➲

să aibă în fața sa pe cineva căruia să-i facă atari expuneri. El se simțea parcă stimulat chiar și de prezența cea mai stângace a cuiva, fiindcă i se da astfel îndemnul să gândească la noi și noi posibilități. El devora problemele și era devorat de probleme. Văzând focurile ce-i pâlpâiau în ochi, interlocutorul se întreba, fără să vrea, cât timp acel corp fragil va mai rezista propriilor sale ardori.

Titulescu, cel mai sensibil barometru al cicloanelor și anticicloanelor internaționale

Lucian Blaga evocă cum în primăvara anului 1935 situația politică din Austria a fost incertă și confuză. Sub vălul unei aparente normalizări mocnea o lavă latentă. Guvernul austriac de-atunci, autoritar, urmărind să salveze un simulacru de independență, ce trăia însă numai din grația unei puteri străine, permitea cu o crescândă bunăvoință propaganda cea mai fățișă în vederea unei restaurații habsburgice, în timp ce curente subterane, după o tentativă eșuată, stăruiau pentru Anschluss. Cu alte cuvinte se înfăptuia ceea ce prevăzuse Titulescu, acest sensibil barometru al cicloanelor și anticicloanelor internaționale.

Amintește Blaga de faptul că Titulescu, de câte ori trecea spre Apus, cu vagonul său ministerial, amenajat cu tot confortul necesar, fără nici un huzur, cum le convenea unora să bârfească, ci numai pentru a înlesni munca de birou și în timpul călătoriei, se oprea și în capitala austriacă, cel puțin pentru câteva ore, prilej pentru a-i fi date cele din urmă informațiuni, un fel de rapoarte verbale rezumative asupra stărilor politice. „Oricât de obosit, uneori, de dezagrementele inerente călătoriei, Titulescu, pachetul de nervi, se reculegea repede, de îndată ce cobora pe peronul gării, iar dacă mai făcea și o plimbare cu mașina legației prin oraș, își redobândea felul obișnuit, neastâmpărul și temperamentul".

Cu ocazia unei asemenea descinderi, din primăvara anului 1935,[4] a aflat că tocmai trecuse pe la Viena un om politic român, care se întorcea din Berlinul nazist, unde tatonase în vederea unei apropieri. Atunci l-a văzut pe Titulescu într-un moment de revoltă, în ipostaza prerogativelor, la care-i da un drept legitim însuși geniul său. A prins să vestejească în cuvinte din cele mai biciuitoare încercările ce țineau spre o politică externă dincolo de dunga ce-o întrezărea, sau împotriva acțiunilor ce le întreprindea el. „...noul război european, dacă va izbucni, va repeta, desigur nu în detalii, dar în linii mari, Primul Război Mondial. Războiul va fi lung și greu. La început Germania va avea succese, dar în cele din urmă va fi înfrântă...". Apoi Titulescu s-a liniștit. Și a trecut la alte chestiuni.

Note

1 În Testamentul său redactat la 5 ianuarie 1940, la Saint Moritz, în Elveția, Titulescu a menționat: „În ce mă privește, cum m-am considerat totdeauna ca un soldat al teritoriilor alipite României între 1918 și 1920, doresc să fiu îngropat la Brașov, într-un loc ceva mai la o parte. Prietenii mei din Ardeal vor ști să găsească un loc potrivit dorinței mele. Take Ionescu sus la Sinaia și eu la picioarele lui, jos la Brașov, pentru repausul etern, este felul cel mai convenabil și doresc ca locuitorii Brașovului să accepte rugămintea mea."

2 Cf. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, Editura Minerva, București, 1972, pp. 182–199; Vezi și George G. Potra (editor), *Pro și Contra Titulescu*, volumul I, Fundația Europeană Titulescu, București, 2012, pp. 143-159

3 Nicolae Mareș, *Lucian Blaga – diplomat la Varșovia*, Editura Fudației România de Mâine, București, 2011.

4 Credem că cele de mai sus s-au petrecut în anul 1936, când Gheorghe Brătianu a efectuat o vizită la Berlin, unde a avut convorbiri – potrivit documentelor din Arhiva MAE – cu căpeteniile hitleriste.

■

Adevăr, dezinformare, fals

Laura Poantă

Cum spune Tom Phillips în *Truth: A Brief History of Total Bullsh*t* – „zvonuri care nu pot fi verificate, atacuri de panică legate de noi tehnologii de comunicare, groază în fața știrilor false și temeri legate de supraîncărcarea informațională – toate acestea există de secole. [...]. Cea mai mare temere legată de ideea de *fake news* nu e de fapt că oamenii cred știrile false – este că încetează să le mai creadă pe cele reale". Avalanșa de informații contradictorii, superficiale, manipulate, reinterpretate sau pur și simplu neînțelese a dus, inevitabil, la pierderea parțială a credibilității lor. Și, nu de puține ori, superioritatea afișată a celor care le difuzează (jurnaliști, politicieni, medici, „experți") și care nu reușesc să renunțe la tonul de profesor plictisit care se adresează unor analfabeți. (Precizez de la început, că, aici, nu scriu neapărat din poziția de medic, ci încerc să analizez modul în care se oglindește, în *media*, informația medicală).

Să luăm la întâmplare câteva exemple/titluri: *Loss of smell and taste in patients with COVID-19 is* „much more profound" *than in patients with the common cold" study finds* (Susan Perry, 2020). Dar apoi – *Exclusive: study raises hopes that Covid-related damage to sense of smell may be* more superficial than previously feared (Laura Spinney, nov. 2021). Articole stufoase, cu interviuri și păreri ale unor *experți* ne spun, de exemplu, undeva, la subtitlul „căderea părului în pandemia COVID" – „da, am avut mulți pacienți care s-au plâns că le cade părul". Atât. La fel cu „long Covid", la fel cu lipsa mirosului, despre care aflăm, în altă parte, că ascunde o afectare neurologică mult mai serioasă, deși, cum se vede mai sus, încă se caută răspunsuri, iar studiile recente contrazic, în parte, acest lucru. Curată informare corectă și inducătoare de încredere în sursele „oficiale".

Post-viral syndrome, or post-viral fatigue, refers to a sense of tiredness and weakness that lingers after a person has fought off a viral infection. It can arise even after common infections, such as the flu. Almost any viral infection can trigger post-viral syndrome. Textul face parte dintr-un articol din 2019 (Johnson J) despre simptomele neplăcute și persistente apărute după multe infecții virale (long-COVID nu este neapărat un lucru nemaivăzut, deși adesea este prezentat așa; mai degrabă se poate spune că este mai complex, posibil mai serios), inclusiv gripa, care nu este deloc banală. „COVID-ul nu este o banală gripă" este cea mai frecventă afirmație falsă auzită în ultimii doi ani, pentru că gripa, și nu răcelile comune, este departe de a fi banală. Culmea că aceiași jurnaliști folosesc apoi imagini și povești din pandemiile anterioare, în special cea spaniolă, de ... gripă.

Sau – *Explozie de cazuri și decese în Italia* – vineri 20.000 de cazuri față de 12.500 de cazuri joi. Record negativ, praguri depășite etc. Apoi, mai jos, ca din întâmplare – vineri au fost 716.000 de teste prelucrate, iar joi 312.000, rata de pozitivare fiind vineri la jumătate (!) față de cea de joi. Titlul și conținutul se pot defini ca *fake news*? Ca dezinformare? Informare parțială, eronată, voluntară? (Sursa *Adevărul)*. Iată altul – *OMS nu recomandă terapia cu plasmă convalescentă pentru tratarea pacienților cu COVID.* 16 studii au demonstrat că acest tratament nu este benefic. 7 dec. 2021. (Recomandare fermă împotriva administrării plasmei; surse? – diverse, căci se preiau, oricum, aceleași știri, traduse rapid din google, paragraf cu paragraf). În contrast cu „6 luni de la prima donare de plasmă de la un pacient vindecat de COVID-19 în România [...], dar suntem departe de cifrele UE". Deja din titlu, se inducea, în 2020, panică, dar și culpabilizare pentru ceva necunoscut și incert. Sau o dezinformare: „acest virus SARS-CoV-2 uneori mai și ucide și dacă nu îi ucide pe cei pe care i-a lovit îi lasă cu sechele pe o durată lungă de timp". Rezultă clar că, dacă nu ești mort, ești terminat după infecție. Am citit și în italiană despre *supraviețuitorii bolii*, termen cu deosebit impact emoțional, folosit de obicei în boli grave, în situații limită din care ai reușit să scapi. Fără să fiu lipsită de respect față de COVID-19, la o rată a mortalității (decese față de cazuri cunoscute) de 2% nu cred că termenul „supraviețuitor" este cel mai corect, dar el se potrivește cu tendința generală de dramatizare, și nu de informare. Am găsit discuții în lumea medicală pe această temă, dacă termenul *supraviețuitor* nu ar trebui aplicat doar celor care au fost internați în ATI cu o formă gravă de boală și nu au decedat, tocmai pentru a nu accentua anxietatea mondială care este responsabilă și ea, parțial, de acel long-COVID (un studiu pe 200.000 de „supraviețuitori" arată că cel mai frecvent raportat simptom post-COVID este anxietatea – 23%). Surplusul de decese din această perioadă este real, dar analiza lui va trebui făcută nu la cald, ci peste un an sau doi pentru a avea o privire de ansamblu mai corectă asupra tuturor bolilor care au luat vieți, mai mult ca de obicei, și fără a trage acum concluzii pripite. Poate că există totuși și alte boli care s-au agravat și au dus la deces mai mult ca de obicei pentru că au fost tratate acasă. Pe de altă parte, certitudinea absolută cu care unii colegi se adresează „maselor" este cel puțin ciudată. Când un expert „de peste hotare" (sintagmă care, se pare, ar trebui să ne crească încrederea în informație) ne spune că absolut tot excedentul de decese este secundar COVIDULUI, că oricum de cancer nu au murit mai mulți oameni în 2020 față de 2019, dar dacă verifici sursele oficiale constați că, de fapt, diferența este notabilă, ce să mai crezi?

Ca medic internist, nu am curajul să afirm că înțeleg tot, ba că mai pot și să dau altora sfaturi 100% competente și 100% avizate despre această boală sau tratamentele ei. De câte ori, în acești doi ani, nu au fost schimbări majore în abordare? O doză de vaccin plus a doua, apoi a treia și a patra din același tip? Sau altul, modificat, ca la

gripă? Alt producător (alt mecanism de acțiune), pentru că primul pe care l-ai făcut nu a mai fost ok și s-a scos din schemă; dar atunci de ce cei care au făcut acel vaccin „rău" au cei mai mulți anticorpi? Și noi, care ne-am vaccinat cu cel mai bun (a se citi *celebru*), nu avem deloc sau puțini, sau avem și două doze, și anticorpi, dar totuși ne-am îmbolnăvit? Pentru că nu am făcut-o pe a treia. Și pentru că anticorpii ăia sunt degeaba, dar totuși, uite ce mulți ai după a treia doză, deci e clar că a treia doză funcționează cel mai bine. Cât timp? Nu știm exact, vedem.

Multe ironii în presă, de la experți, legate de Arbidol – dar iată câteva citate din reviste de specialitate – *Arbidol for preventing and treating* influenza *in adults and children* – scris înainte de pandemie, despre gripă, rezultate promițătoare. *Effect of Arbidol (Umifenovir) on COVID-19: a randomized controlled trial*. Nu spun că aceste studii sunt imbatabile, dar sunt exact la fel ca celelalte, discutabile, în sensul că esența științei este să ai îndoieli și să îți pui constant întrebări, pentru că altfel ar fi religie; deci de ce demonizăm orice părere „contra"? Un titlu pe CNN spunea că vaccinul Pfizer crește speranța de viață și scade riscul de a face ORICE boală. Optimism prostesc, studiu științific, dezinformare, mis-informare sau fake news?

Care sunt, totuși, definițiile acestor termeni atât de mult folosiți în ziua de azi?

Fake news – o informație difuzată sub formă de știre care este în mod intenționat croită senzațional, încărcată emoțional, care induce în eroare parțial sau total (uneori pe baza unei informații fabricate 100%) și care imită forma știrilor *mainstream*. Cea mai amuzantă mi s-a părut promisiunea că scăpăm de *fake news* dacă citim cutare site sau cutare presă, care verifică tot și ne spun ele ce e bine și ce nu. Dar ei ce surse folosesc? *Fake news* a fost catalogată știrea care spunea că virusul e scăpat din laborator (nu neapărat cu intenție) tocmai de către FactCheck, pentru ca mai târziu să apară articole științifice pe dos – se pare că, totuși, e prea deștept virusul ca să fie natural, dar nu știm, mai vedem, mai cercetăm.

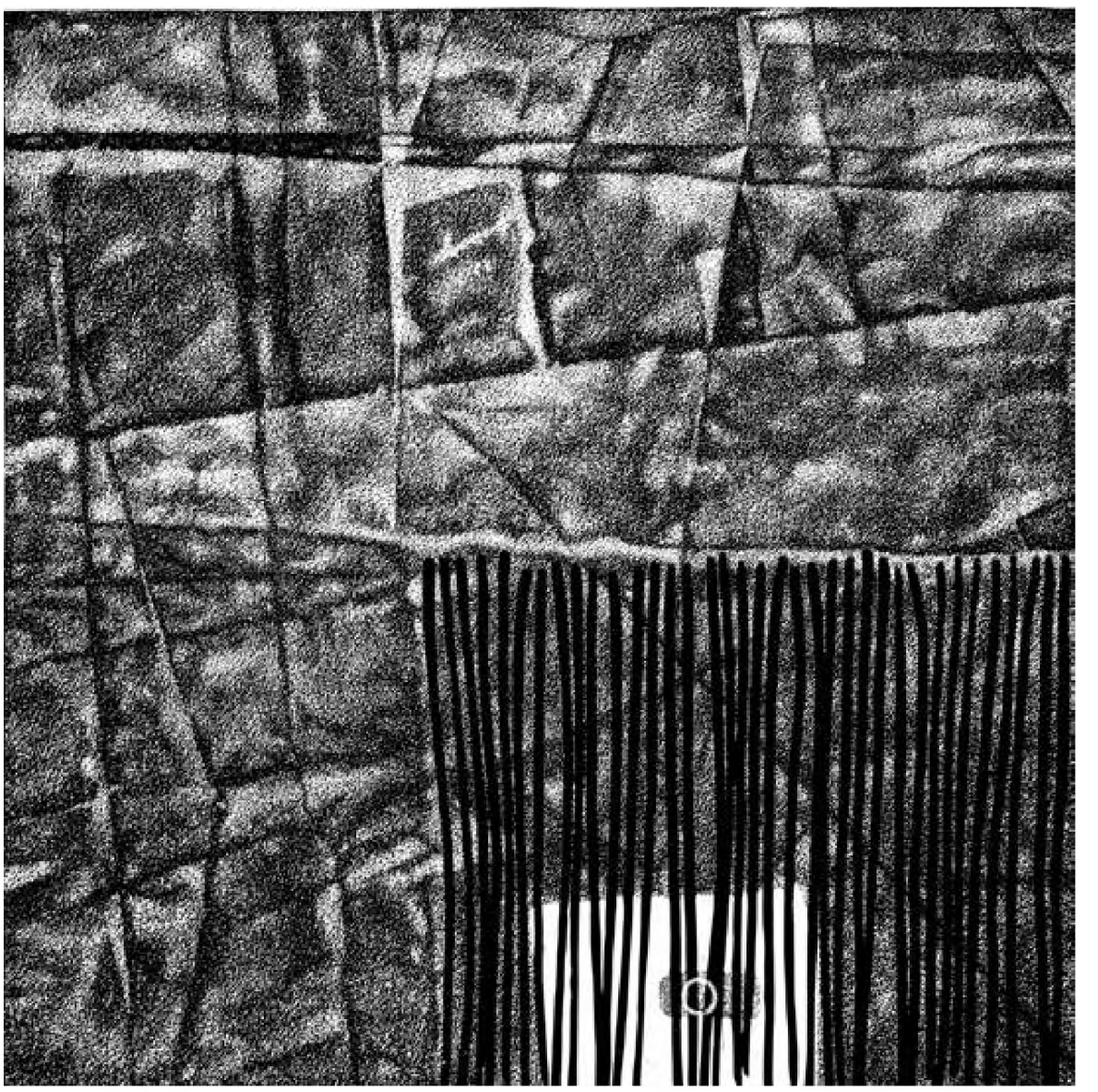
Dezinormarea – informație care induce deliberat în eroare sau care e greșită/incompletă (*biased*). Fapte manipulate, propagandă. Exemple am putea găsi multe în presa de pretutindeni – evident cu nuanțe. Și nu doar în presa de can-can, de știri „ușoare". Pandemia a scos, pare-se, tot ce e mai rău din această instituție care a pus senzaționalul și politicul deasupra informării corecte. Desigur că aici este un *overlap* între definiții – în ce măsură prostiile și jumătățile de adevăr difuzate constant sunt intenționate? Vorba lui Radar din MASH – „nu e treaba mea să mă întreb". Dar dacă difuzăm poze din „arhivă" cu impact emoțional, însă fără legătură cu realitatea, lângă un titlu dramatic – e sau nu intenționat? În orice moment al pandemiei aș fi găsit secții goale pentru că au fost interzise internările „normale" și le puteam filma și să spun – uite cum ne mint, nu e nimeni internat. Dar nu erau secțiile „COVID", ci cele golite de lege. Pe de altă parte, cozile de ambulanțe erau o situație *dinamică* și nu de puține ori era gol în jurul clădirilor UPU, în funcție de foarte mulți factori. Totul înseamnă exact ceea ce vrea jurnalistul să însemne – deci, manipulare. De exemplu – „clujenii au luat cu asalt mall-ul, în ciuda restricțiilor". Nu, era coadă la intrare pentru că trebuie scanat certificatul verde și evident că durează. Dar numărul total de vizitatori a scăzut, conform angajaților și statisticilor.

Mis-informarea – slaba informare. Informație falsă care este răspândită cu sau fără intenția de a induce în eroare – mai aproape de neglijență și superficialitate. Exemplu – doi turiști ucrainieni au fost fugăriți/atacați/sfâșiați de urs (depinde pe ce site de știri citeai) lângă castelul Peleș. Ulterior – un urs a fost văzut în zona castelului Peleș în acea zi, dar turiștii ucrainieni băuseră și s-au rănit încercând să sară un gard. Ca în anecdotele cu Radio Erevan.

Iată un alt exemplu de știri contradictorii. Jurnaliști spanioli, veniți în România să vadă cum funcționează restricțiile COVID-19: „În Spania nu s-ar putea aplica așa ceva, dar s-ar putea ca autoritatea legală de reglementare din Rusia, Letonia sau România să permită acest lucru", spune președintele Secției „Dreptul la sănătate", din cadrul Baroului din Madrid, Juan José Bestard, citat de „20 minutos", în noiembrie 2021 (referindu-se la discriminarea vaccinați/nevaccinați și o serie de restricții). Nu a trecut mult și avem – *Spain has seen a recent surge in COVID-19 cases. The country's courts have ruled that stricter green pass regulations were to be implemented from December. This ruling comes as Spain nears the 80% vaccination mark and* the argument for discrimination becomes weaker (decembrie 2021). Asta pentru că totul este *dinamică*, ignorată constant de cei care aleargă după senzațional. Un alt exemplu, arzător – în septembrie a.c nu se recomanda vaccinarea în masă a populației cu cea de a treia doză (https://www.cnbc.com/amp/2021/09/13/covid-booster-shots-data-shows-third-shots-not-appropriate-at-this-time-scientists-conclude.html), aceasta fiind rezervată, de exemplu, situației în care apare o nouă tulpină. Nu a trecut mult și a apărut Omicron, iar Pfizer ne spune că doar doza a treia ne asigură protecția și, în curând, doza 4, mult mai repede decât au preconizat *experții*. O dinamică aiuritoare, în care este aproape imposibil să dai sfaturi coerente. Ca să nu mai spun că vaccinații vor deveni în curând nevaccinați prin schimbarea definiției și scurtarea valabilității certificatului verde.

Deepfake-ul – de pildă, video-uri sau poze reale (termenul se referă mai strict doar la clip video), dar editate să arate altceva. Au curs în social media cu zecile, mai mult sau mai puțin evidente, și foloseau în general înregistrări reale ale unor persoane celebre sau politicieni care spuneau ceva, iar vocile erau dublate cu alt conținut.

Fake news-ul cu intenții „malefice" ar putea fi contracarat doar de o informare constant corectă, coerentă și echilibrată. Am găsit foarte multe articole pertinente și clare de popularizare, fără ton de panică, încercând se explice transmiterea, tratamentul, vaccinul, pornind doar de la date apărute în articole din reviste de specialitate. Dar ele, și dacă sunt preluate, sunt ciuntite și ciopârțite ca să sune dramatic. Exact cum spunea Tom Phillips, nu neapărat *fake news*-ul e problema, ci ceea ce îl poate combate. Un flux de informație puternică și demnă de încredere; dacă, însă, avem peste tot dezinformare și informare eronată și manipulare, emoțională sau de orice fel, încrederea pierdută e greu de câștigat și ușor de înlocuit cu altceva. ■



Milan Krajnović (Bosnia și Herțegovina) *Punctul de cotitură* (2018), linogravură, 53,7 x 53 cm

Ars poetica și alte ipostaze

Blanca Trandafir

Blanca Trandafir

Ars poetica

Poetul
este făptura care
simte în gură
lacrima pământului
mare
și sărată

și dacă în lacrimă
bâltesc
flori de baobab
pescărușii uciși
și pești mari roșii
mâncați pe jumătate
de frații lor
abulici și setoși
el trebuie să o curețe

dacă în lacrima pământului
putrezește carnea lui
el trebuie să o curețe

o taie mai întâi
felie cu felie
o smulge cu unghiile de pe oase
și o aruncă rechinilor
și corbilor
însetați de sânge
profitori de moarte

astfel încât
lacrima
mare și sărată
a pământului
să rămână curată

Poetul trebuie atunci
el însuși să iasă din gura lui
astfel încât
gura lui
mare și sărată
să rămână curată

Poetul trebuie să rostească
acele cuvinte
simple
și line
și drepte
acele cuvinte care nu s-au mai rostit
de demult
acele cuvinte
răsărite direct din
Cuvânt

***

melcii și-au părăsit cochiliile
au încremenit
pe pământul înghețat
dispuși concentric
precum niște lamele
lucioase și umede
pe spatele unor ciuperci otrăvite

ni se cere să fim de acord
cu înghețul
cu hipotermia
ni se cere să fim de acord
cu lipsa apei potabile
cu întunericul
cu spaima

ni se impune să fim de acord

melcii și-au părăsit cochiliile
oamenii întorc privirile

zborul
se ridică din larvele melcilor
– fluturi
cu aripi în spirală

***

umbra mea
se înalță deasupra norilor
zemoși
ca niște felii uriașe
de portocală

e un loc bun aici
Învățătorul meu
e cel mai bun loc

pot vedea înflorind albi
baobabi și copii

pot vedea
lumea alienându-se
oameni înșiruiți
în fața călăilor
și așteptând abulici
executarea sentinței
de mult pronunțată

pot vedea
oamenii care pot vedea
dar
oamenii întorc fața la stânga

din scaun de stăpân
diavolul
încă
se freacă
pe burtă

***

Nu ne veți putea omorî pe toți!
a strigat
și ghiarele fiarei au sfâșiat o dată

sângele a țâșnit
fiara își linge botul

Nu ne veți putea omorî pe toți!
a strigat
și ghiarele fiarei au sfâșiat a doua oară

sângele gâlgâie
inima bate împingându-l afară
invadându-i
pântecul
ochii
gâtlejul
glasul

fiara hălpăie dârdâind

Nu ne veți putea...

***

Luna trece rotundă și albă
prin dreptul ferestrei
aș vrea să mă-ntorc s-o privesc
văpaia ei mi se varsă în sânge

strălucirea ei
colorează o clipă peretele alb
aș vrea să închid ochii
să dorm

dacă mă prăvălesc
dacă mă prăvălesc

somnul
e locul
din care lipsesc

ghiarele balaurului zgârie adânc
coaja pământului

pământul sângerează-n urma lor

***

sângele meu se cântărește în piață
cu chintale de aur

cucuvelele mi-au intrat pe geam
una îmi ciugule liniștită ficatul
nu am forță s-o ușui

printre îmbucături
cântă
satisfăcută

■

Oglinzile paralele ale satului și copilăriei. O *mise en abyme* autohtonă

Adrian Lesenciuc

Denisa Crăciun este autoare a trei volume de versuri care nu se scaldă în apele aceleiași limbi. Volumul de debut, purtând un nume corsican, *Cennare è foccu di ogni vita* (în traducere *Cenușa și focul oricărei vieți*), a fost publicat în 2006 în limba franceză în colecția *Rencontres* a Editurii Universității din Corte, Corsica, în timp ce următoarele două, *Incipit vita nova* (Editura Timpul, Iași, 2018) și *Între sistolă și diastolă*, proaspăt apărut la Editura Eikon[1], sunt scrise în limba română. Nu pare surprinzătoare această lansare în apele internaționale atâta vreme cât sunt cunoscute câteva elemente de profil bio-bibliografic: Denisa Crăciun este traducătoare în și din limba franceză (ușor de asociat cu traducerile din Salah Stétié, din care a publicat și o antologie bilingvă, *Cealaltă parte arsă a celui prea pur* la Editura Timpul, Iași, 2018), totodată cercetător asociat la Universitatea Clermont-Auvergne și doctor în literatură comparată cu o teză intitulată *Le technique de mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco.*

Aparent, poezia Denisei Crăciun ar trebui să respire aerul tare al livrescului, să se revendice din „slova făurită" (Tudor Arghezi) a celor care au văzut idei (Camil Petrescu). Surprinzătoare e tocmai naturalețea cu care poeta apelează, fără griji în raport cu susceptibilitatea vreunui potențial lector, la limbajul voit arhaizat, la dicțiunea primă, „de foc", prin intermediul căruia să instituie un direct dialog cu cerul, un dialog primordial cu înalturile prin convențiile prime de limbaj. Între contracția sistolei și dilatarea epistolei (majoritatea trimise dincolo de Styx maestrului său, poetul și diplomatul libanez Salah Stétié), Denisa Crăciun construiește un spațiu propriu, în descendența celui din cosmologiile rurale ale lui Marin Sorescu, preferând întoarcerea în arhaicul care luminează așezările scrisului, traiului, înțelesurilor. În poezia din recentul volum se produc relecturi din povestea mitologică niciodată încheiată, trecută prin filtrul copilăriei (de asemenea neîncheiate). Tragicul zâmbește și se balansează în fiecare ungher, dar se topește în firesc: „Bunica/ ațipește în dreptul ușii/ pe treapta dogorită de soare/ și-odată cu ea întreaga ogradă/ tresaltă în somnul amiezei// vietățile/ în ungherele de la margine/ sub paloșul luminii încremenesc/ insulă nehotărâtă să iasă din ape/ lumea e acel soi de gând ori vorbă/ ce-ți stă pe limbă// brazi/ nu mai cârtesc și nici nu mai părăsesc pădurea/ o mână a bunicii toarce făgaș apelor/ iar cealaltă mătură cenușa stelelor căzute în vatră/ în somn câinele mârâie latră la un zid care/ din când în când tresaltă// Dumnezeu/ întors din exil cu semnul lui Cain pe frunte/ cu glas vuind ca o cascadă îți poruncește să urci/ în trenul înverzit de-atâta stat în gară" (*Peisaj de la margine,* p.40).

Satul adormit odată cu bunica pe treapta însorită, într-un straniu sfârșit în amiază cu Dumnezeul coborât din Vechiul Testament sub semnul răzbunării e o simplă poartă de intrare în poezia Denisei Crăciun. Fiecare poem e, întrucâtva, o poartă, o ușiță, o gaură printre leațuri: „Copilul ieșea în drum prin gaura din gardul găinilor/ fără doar și poate în patru labe ești mai aproape de pământ" (*Transsubstanțialitate*, p.43) înspre universul în care toate acestea și încă multe altele de la începuturi sunt posibile. Găsind în arhaicul românesc poarta intrării în paradis, Denisa Crăciun se descoperă reintrând în propria copilărie, coborând pe firul subțire al vieții spre semințe: „în văzduhul semințelor ne prăbușim/ dar cu ce trupuri/ nici de animal/ nici de om/ umbra luminoasă ne împresoară// cui îi pasă mai avem atât de puțin/ și-ajungem acasă" (*Mai avem atât de puțin,* p.95), loc în care aplecarea copilului și a bătrânului coincid, închizând ciclul, roata, curgerea. Autentică și egală cu sine, vibrând în transferul spre rădăcini, poezia Denisei Crăciun este trecută prin filtrele multicolore ale copilului întâmpinând lumea. Uimirea însoțește orice trecere și se disipă repede în simplitate. Poezia însăși coboară spre propriile rădăcini, se agață prin limbajul arhaic de propriile posibilități de apropiere de teluric și înalt deopotrivă. Cadrul se golește încet și lasă reflexia multiplicată în oglinda artei și din nou în natură, sfârșind prin a se deconstrui în privirea spre sine, în sine, doar prin sine, părăsind din această multiplicare postmodernă iluzia și păstrând iterația, repetarea aparent fără noimă, ritualul. Banalul existențial îmbracă în poezia Denisei Crăciun haina ritualului pe care o pierduse prin modernitatea rigidă sau prin postmodernitatea care decojește, decupează și amestecă fragmentele de realitate. De dincolo de ele, descinzând din îndoiala poziționării față de sine și față de dumnezeire cum o făcuse Arghezi, apropiindu-se de iconoclasmul lui Sorescu, Denisa Crăciun dezvrăjește pentru a revrăji, pentru a reîntemeia, într-un ciclu continuu, punând degetul pe incontinența faptelor, pe neregularitatea care scoate iterația din factualitatea ciclică și o așază, spre multiplicare la scară, într-o lume fractală bogată, într-o abundență de imagini în care ciclurile naturii și artei se perindă. Acestea sunt abaterile de la drumul normei, ritualului, vieții. În procesul demitizării, ca într-un mecanism cu camă care translatează mișcarea de rotație în liniaritatea unui parcurs, se ajunge într-un punct în care registrul ironic lasă locul celui grav, la rândul său disipându-se în minor, într-o transformare aparent fără noimă, în fapt într-o noimă al explicării poetice a vieții prin ochii primordialului rural. Rugăciunea ia alt chip, grav și naiv deopotrivă: „Zămislesc cuvinte în zile neîngăduite/ voi să surp zidul ridicat de minte/ spre nori o stăpână ocrotitoare/ închide calea cârtițelor și miluiește-mă/ cu apa și pâinea zilei de mâine// cu pietrele vii ale cuvintelor templu îți zidesc/ ție iubitoare de toamne ceea ce-mi șezi/ pe tronul oaselor prin ochii tăi văd lumea/ în ghioacea somnului drumețind/ oameni și dobitoace// Iată colții iernii din dealurile umerilor

Mohammad Barrangi (Regatul Unit) *Am atârnat dragostea* (2021), tehnică mixtă, 70 x 100 cm

stau să muște/ sufletul meu de câine să păzească stâna aștrilor se duse/ în brațele luminii în soarele feței tale ce risipește umbrele nopții/ o stăpână izbăvește-mi mâinile/ prinse în ușa visată a morții" (*Rugăciunea zilelor neîngăduite*, p.27), arătarea însăși se produce în orizontul asimilării, al firescului în care mundanul înghite miracolul: „Ultima oară când te-am zărit/ rătăceai pe străzi de veacuri/ capul spart de vorbele aruncate în câini/ mai mare decât soarele îți era/ sângele otrăvit de aspida limbilor/ mi-a plâns în cădelnița degetelor// prin ochii unei mierle mi-ai zâmbit/ și-n pârga viilor te-ai retras/ întocmai ca o mare" (*Epifanie,* p.57). Nu o filosofie a vieții propune Denisa Crăciun, nu o gravitate a înțelesurilor intenționează, ci simplul joc al descoperirii, luminozitatea acestuia, închiderea tâlcurilor în spicele versurilor aplecate sub vântul lecturii, dând de înțeles aproprierea unei toamne bogate în rodul înțelepțirii. Satul întreg ia parte la această bucurie a trecerii asumate, iar satul înseamnă deopotrivă locuitorii lui de azi și cei dintotdeauna, adunați în curtea bisericii spre a fi martori la continua facere: „Martor al facerii celei dintâi/ munte strejuit de câini și de paltini te minunezi/ de mâinile blajine ce nu prididesc/ să priponească soarele de osia satului// Vii și morți nu mai încap în curtea bisericii/ când și când se-ntoarnă acasă/ ască pietre dumicând în strâchini/ sânge scot din bezna butoaielor/ și ciulinii din lâna oilor// alteori din tihna porții te petrec cu privirea/ când treci ca roua în dogoarea amiezii/ amestecați în vuietul vântului printre uluci/ iau aminte la apusul tău de literă neîntinată" (*A de la Alfa*, p.38).

Poezia domestică a Denisei Crăciun înghite în grăuntele său cerul cu facerea lui, taina cuvântului, satul care le înglobează pe toate, și toată cunoașterea Occidentului, și continua *mise en abyme* ca reflectare a generațiilor în ochii celor ce vin.

Note

1 Denisa Crăciun. (2021). *Între sistolă și epistolă.* Ilustrații de Silviu Bârsanu. Prefață de Dumitru Velea. București: Editura Eikon. 118p.

■

Robert experimentatorul

Alexandru Sfârlea

Robert Șerban
Poemul curcubeu- un experiment
Casa de pariuri literare, București, 2021

Pe poetul Robert Șerban îl știu de vreo 20 de ani, de când, la Cercul Militar din Oradea fiind – unde regretatul poet și istoric Ioan Țepelea organiza manifestări literare – a venit la mine, dintr-o încăpere de sus (eu mă aflam la parter) și mi-a spus: „Domnule Sfârlea, vă cheamă domnul Tupan!". Scrisesem o recenzie (în revista *UNU*) despre un roman al redactorului- șef (pe atunci) al revistei Luceafărul, Marius Tupan, un alt regretat scriitor, iar Robert colabora, deja, la această revistă. Tânărul poet timișorean era surâzător, distins și politicos, așa cum a rămas, de fapt, până astăzi. Poate fi, asta, o secvență de istorie literară, pentru că, de atunci – în cele peste două decenii care au trecut – cel al cărui „experiment" îl recenzez acum a devenit un nume reprezentativ al poeziei române actuale - dar și un prozator, eseist, editor și publicist redutabil - prezent la varii manifestări culturale, dar și realizând, de mulți ani, emisiuni literare la TV Timișoara, în ultimii ani cea intitulată *Piper pe limbă*. Este și „personajul" unui volum de interviuri, dar și autorul unui volum de proză, având și un roman în lucru. Așadar, un actant remarcabil – incitant, omniscient și percutant – al vieții noastre literare.

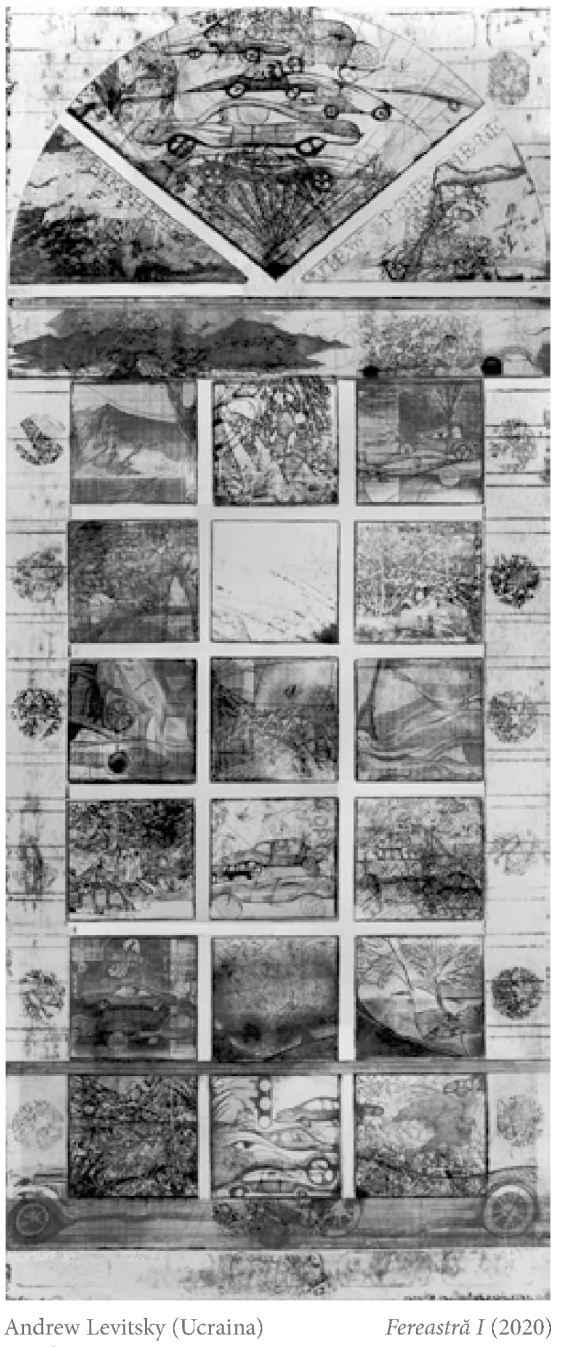
A debutat editorial în 1994 (cu volumul *Firește că exagerez*), iar de atunci i-au mai apărut încă șase volume de versuri, cel de față fiind al optulea, așadar, fiind și tradus (cu cărți) în șase țări europene. De data asta, așa cum însuși autorul spune în textul care deschide cartea, „*Poemul curcubeu* e un experiment și a fost un pariu. Pariu, fiindcă am vrut să aflu dacă sunt în stare să scriu poezie timp de opt ore, continuu. [...] Fiindcă poezia mea e autoreferențială, ea devine și un instrument de cercetare a celui care sunt și a lumii în care trăiesc". Iar acum se poate spune, iată, că acel experiment a fost reușit, iar respectivul pariu câștigat. Dar înainte de a mă referi la *Poemul curcubeu,* simt nevoia să mai adaug un fragment din spusele fermecătorului critic literar Alex Ștefănescu, referitor la nu mai puțin șarmantul scriitor severineano- timișorean: „Robert Șerban este un spirit independent [...] de pe poziția unui personaj luminos, binevoitor și cooperant. Nu-i place să aducă lumii vești proaste. Nu dorește să-i șocheze pe cei din jur cu originalitatea – indiscutabilă – a ideilor sale. Vrea doar ca lucrurile să meargă bine. Această atitudine este adoptată, din nefericire, de prea puțini scriitori de la noi în momentul de față. Exemplul lui Robert Șerban ar trebui urmat..". Nu pot să spun decât că subscriu și rezonez la/ cu ceea ce ați citit mai sus, doar că eu aș spune că este vorba despre o adevărată oază uman – scriitoricească în actualul (pur și simplu) deșert nu doar al vieții noastre literare, ci și în general, socialmente vorbind.

Revenind la *Poemul curcubeu,* este de admirat faptul că poetul se/ și ne provoacă, cu bună știință, atunci când spune că este „unul din cei care cred în inspirație", dar în același timp că „N-am știut dinainte ce-o să scriu, nici măcar nu m-am gândit la ce-aș vrea să scriu, [...] ci să experimentez scrisul de primă instanță". Să recunoaștem, cu o destul de îndoielnică prudență, că această încercare și provocare poeticească a fost, din capul locului, primejdios de riscantă. Pentru că autorul s-a... sforțat să fie antinomic în limitele propriilor sale coordonate auctorial- intimiste (despre ascendentul liric vorbind aici), și tentația oarecum... suprarealistă de a se sfida pe sine, privind cu un ochi lucid-mefistofelic, dar și autoironic, la chiar acea antinomie. Dacă ar fi „comis" experimentul la el acasă, o eventuală nereușită ar fi rămas doar sinonima unei priviri morocănoase (cel mult încruntate) în oglindă, dar când provocarea este asumată și deferită publicității, trebuie să invocăm și inerența infailibilității unei apreciabile doze de curaj. Asta mă duce cu gândul la taurul Ferdinand, dintr-un desen animat, în care acesta adora să miroasă flori, în loc să se lupte cu provocatorii săi înarmați, într-un spectacol de corrida. Doar că, în cazul nostru „robertșerbănesc", rolurile se inversează, cel care urma să fie victimă sacrificială, devine învingător omnipotent. Experimentatorul, în momentul când se așază pe scaun având sulul de hârtie în față și creioanele colorate, primește un semnal de la inconștiența aflată în alertă, probabil, că va aborda, ca temă a lucrului în sine, despre copilărie și adolescență. Și se și avântă în recurența acelor scintilații și imagerii evanescente ale memoriei, care încep să se orânduiască, cuminți, în versuri: *eram fericit când se lua lumina/ când totul se stingea în jurul meu/ nu mai trebuia să-mi fac lecțiile/ temele/ nu mai aveam grija școlară/ a zilei de mâine/ puteam să citesc/ aprindeam felinarul/ pe care ai mei îl primiseră de la bunici/ [...] la început mă bucuram,fiindcă întunericul aducea cu el o pace/ pe care hiperchineticul ce eram/ n-o avea/ întunericul stingea ceva în mine/ și îmi dădea un fel de curaj/ unul mic/ nu făceam nimic cu el/ cum am aflat că aproape nimeni/ n-a făcut nimic cu curajul ăla/ dar îl știam bine ascuns/ și era suficient/[...] iarna întunericul nu venea singur/ probabil că îi era cam frică/și de asta îl însoțea îndeaproape/ frigul/ amândoi soseau cam pe la 6 seara/ și uneori întunericul nu pleca nici la 11* (pag. 15).

Cei care am trăit atunci recunoaștem autenticitatea și exactitatea descrierii, mai ales că urma apoi instantaneitatea trupească a dârdâitului, resuscitat în sintagma „piele de găină". Poetul narează în continuare, supravegheat cu devoțiune de lirismul subiacent, avatarurile acelei vieți subordonate unor privațiuni de tot felul: *tuturor ne ieșeau aburi din gură [...] pe întuneric aburul era fantoma fiecăruia dintre noi/[...]eu aflasem că toți cei care-și băgaseră fantomele-n seamă/ au sfârșit sufocați de ele (pag. 17).*Urmează apoi „fazele" cu „treptele" școlare, cu cititul cărților, cu învățatul, pentru că „cei care nu învățaseră prea multă carte/ erau obligați să muncească din greu ca să trăiască", mai încolo aflăm că „toată lumea fuma și toată lumea-l înjura pe Ceaușescu/" dar naratorului nostru îi plăcea la țară, unde bunica mulgea vaca, la coada căreia urmau să ajungă cei care nu învățau, încât plutește așa, printre rânduri, un fel de duioșie patriarhală, bucolică, dar și, mai apoi, când, licean, *imaginația mea n-aducea în cameră / doar fete de clasa a XII-a/ ci și arme sofisticate cu infraroșu/ cu care îl țințeam pe nea Nicu în căciula lui de astrahan;* sau: *frigul te face neînfricat/ iar întunericul invizibil/ și grozăvia era că îl omoram pe Ceaușescu/ chiar cu armele lui/ doar că eu scriam poezie/ iar crima rămânea în mintea mea lucidă și rece, dar (iată ce revelație irizând o adevărată fascinație ce-mi amintește de corbul lui E.A. Poe!):„moartea e un artist pe care nu-l interesează/ decât lucrările lui/ n-ar arunca o privire la ce fac alții"(pag. 26).*

Ajungem și la fulminantele eroticești, la Mona (Lisa), care n-a avut răbdare ca acela ce-o iubea să dea Treapta (pe care-a luat-o cu brio), și *se măritase între timp /cu un cfițer/ de la unitatea unde taică-su era ceva comandant* și, mai târziu *eu am supraviețuit/ Ceaușescu a murit împușcat în timp ce/ eram soldat și eram înarmat până în dinți/ cu un pistol mitralieră cu 150 de gloanțe/ dar nici măcar un foc n-am tras/ [...] convins că voi muri/ miam scris pe un petic de hârtie testamentul/ și l-am băgat în buzunarul de sus al vestonului/ [...] aveam o dorință mică micuță/ cât o propoziție/ să-mi fie publicate într-o carte poeziile* (pag. 30).

Eheee... lume-lume, care te-ai învrednicit să ne faci vrednici de a fi martori ai „experimentului" cu alte lumi - ale copilăriei și adolescenței - acelea recurente în memoria ca o inflorescență înmiresmată a poetului Robert Șerban. Un poet care-și procură provocări, de care se achită cu robustețea și rafinamentul luminiscent ale talentului suveran, spre bucuria reală și sinceră a cititorului. ■



Andrew Levitsky (Ucraina) *Fereastră I* (2020)
intaglio, 99 x 42 cm

Procese solubile

Irina-Roxana Georgescu

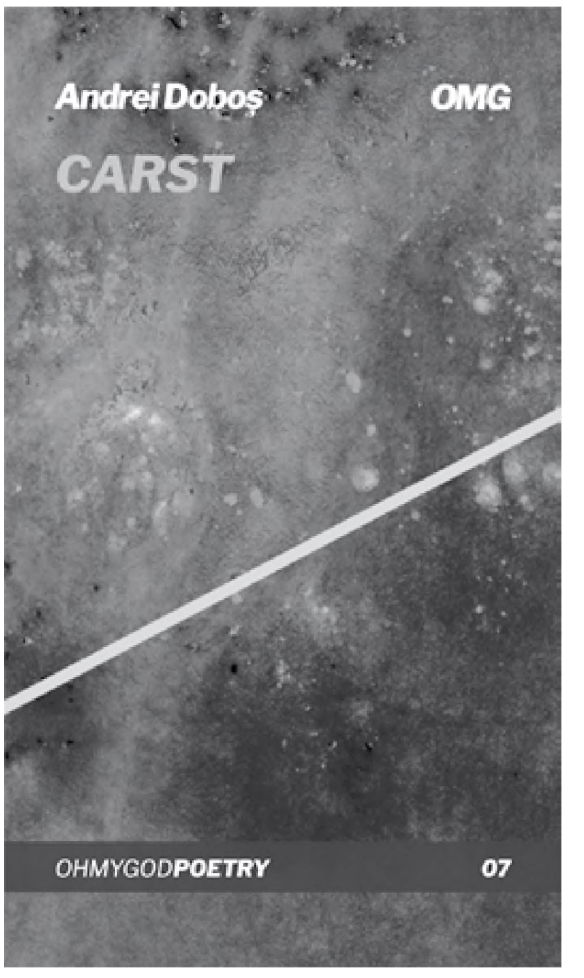
Andrei Doboș
CARST
Alba-Iulia, Editura OMG, 2020, 124 de pagini.

Totalitatea proceselor legate de circulația apei în roci solubile (calcar, dolomit, gips, sare) și formele de relief la care acestea dau naștere (la suprafață și în adâncime) definesc carstul. Nefiind un volum de mineralogie sau de geofizică, *CARST* de Andrei Doboș ne poartă însă în măruntaiele unei lumi care scapă privirilor furtive, „sintetizând o atmosferă de-a dreptul electrizantă", pentru că „proiectează genealogia propriei inspirații poetice", cum notează Alex Ciorogar la sfârșitul acestui volum electrizant, fantasmatic și tulburător prin asocierea de idei și de imagini desprinse dintr-un soi de lume bucolică absentă.

Interesat de consumerismul contemplativ și de spațiile non-urbane, Doboș și-a redefinit de la un volum la altul obsesiile poetice: dacă în *Mănăștur story* (2007), orașul acaparant este, totuși, pivotul unei lumi care se poate salva prin apelul la ceea ce îi este intrinsec, odată cu *Inevitabil* (2011) sau *Valea rea* (2015), dar și în *Spiro* (2016), umanitatea este redusă la spații-santinelă și riscă să își piardă haloul vital. În *CARST*, regăsim un soi de strigăt postironic al celui care a fost în infern și știe să înoate în vâltorile sale. Noul său volum, apărut în seria OH MY GOD POETRY, se împarte în patru secvențe, care gravitează în jurul ideii de eroziune, nu doar a peisajelor, ci și a lumii interioare, supuse mutațiilor continue, mai violente decât orice cataclism. Liantul digital, organicitatea relațiilor umane, mișcarea tăcută a universului se traduc într-o liniște aurorală aparentă, în care se insinuează voracitatea omului. Natura reacționează printr-un soi de catalepsie din care dispar grația și lumina lumii: „Dormim afară, plictisiți de Instagram/un somn lung, în care simțim cerul" (p. 13). Suntem părtași la numeroase procese de simbioză între om și natură, într-o (dis)continuitate reactivă: „Eu am zis unire/și organismul a curs/în urma glasului/cu explozii de zahăr/și culori/ – holoacustic –" (p. 17).

Volumul este traversat de tot soiul de foșnete ori mișcări de bufnițe, șoareci, albine, „bondari rotitori/și rădăcini ce se hrănesc din humus putred", ce apar în răsăritul „galben ca zburlirea penelor de grangur/sau ca ciocul moale de mierlă", „primul somn al vulpii în galeria caldă de viezure", „câini,/ pisici și câțiva pomi fructiferi" pentru „accidentele amiezei". Lexical, proiectul poetic al lui Andrei Doboș fuzionează termeni diverși, care fac trimitere fie la avalanșe digitale, fie la o lume patriarhală, rezistentă la schimbare și, prin asta, dorită de cel ce știe efectele traiului în marile orașe.

Sunt multe versuri în care întrezărim dorința de evadare spre o natură sălbăticită; totuși, expresia cea mai pură a umanității îmblânzite se regăsește în versurile: „Suntem oameni educați – facem prin internet./Câteva cărți, dar alese cu mare grijă/ca și cum viața noastră ar depinde de asta./Și – pentru că nu există extracții reale, decât în sens/militar sau de intelligence – am face așa încât/să ne vedem cu oamenii noștri măcar o dată pe lună/mai apropiați acum, mai binevoitori.//Distanță în lucruri nu ar mai fi,/nici case depărtate de orice ținut./Doar intimitate – ca seva din molari ce se resoarbe în carne./Ca furtuna în corpul albinelor." (p. 21) Din aceste „locuri de așteptare", de unde simți „că vei moșteni pământul" (p. 25) izvorăște și „dragostea adâncă a tribului", reverberațiile unei lumi care se reașază peste undele mai vechi, mai sigure, ale unei alte lumi: „Acesta este craniul tău/ Este scalpul/ și părul capului tău./Rotund./E o lumină/în pielea fină/a frunții, lucioasă,/cu urechi, din care/ cresc nervuri vegetale./Mă scufund/în lichidul melancolic/din țeastă – /un scafandru." (p. 30)



„Omul-reptilă", „Conversația", „Sediu" sunt poeme în care surprindem adevărate zdrobiri ale materialității, dar și interogația continuă referitoare la relația dintre om și natură: „După ce m-am zbătut o vreme/ca o fiară în cușcă/am început pur și simplu/să trăiesc.//Am iubit/așa cum se iubesc oamenii./Am înțeles că sunt/un animal/cu o istorie complicată/în spate, care/va muri.//Acum nu mai aștept nimic de la lume,/ dar nu mă pun nici măcar cu un deget/împotriva ei. O las să-și țeasă miracolele/și legile.//Aceasta este povestea vieții mele." (p. 124)

Volumul lui Andrei Doboș încapsulează frumusețea naturii, ritmată de intimitate și de delicatețea zilelor scăldate de soarele pur de primăvară. ■

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com
- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Andreea Iulia Scridon și lirismul ca traducere

Ion Cristofor

Andreea Iulia Scridon este o scriitoare și traducătoare româno-americană. Născută în România, a emigrat împreună cu părinții în Statele Unite în perioada copilăriei și a crescut în Florida. A studiat Literatură comparată la King's College London și a urmat cursuri de Scriere creativă la Universitatea Oxford. Printre cărțile traduse în engleză de tânăra originară din România se numără Șoarecele *B* și *alte povestiri* de Ion D. Sîrbu, precum și poeziile lui Traian T. Coșovei, traduse împreună cu Adam J. Sorkin.

Prin toată activitatea sa, tânăra autoare a volumului *Hotare,* recent apărut la Editura Universitară (Cluj-Napoca, 2021), confirmă cu strălucire vechea ipoteză a lui Baudelaire, după care poetul este, înainte de toate, un traducător. Pentru autorul *Florilor răului* întregul univers un este decât o hieroglifă misterioasă, o limbă codificată, concepție din care rezultă că „poetul, în cel mai larg sens al cuvântului, nu este decât un traducător, un decodificator."

Dacă Andreea Iulia Scridon își definește statul său social ca unul ambivalent, de româncă și de americancă, e sigur că percepția ei despre lume e apropiată de cea a unui George Steiner, cel care considera în *După Babel* că "orice exercițiu al limbajului, chiar monolingv, este deja un act de traducere", "traducerea fiind, formal și pragmatic, implicită în orice act de comunicare". Iar eruditul poet mexican Octavio Paz sublinia că a învăța să vorbești înseamnă a învăța să traduci. După marele poet amintit, poezia nu e decât o punte între limbajul universului și universul limbajului. Pentru autoarea volumului *Hotare* (Editura Universitară,Cluj-Napoca, 2021) lirismul e în fond o operație de descifrare a universului, o lectură a marii cărți a realității.

Cu un limbaj plin de prospețime și dezinvoltură, lipsit de clișeele lirismului practicat de tânăra generație de la noi, poemele volumului *Hotare* par scrise direct în limba strămoșilor autoarei. În mod surprinzător, cartea tinerei, talentatei poete este o traducere în românește a unor poezii scrise inițial în limba engleză. Autoarea își definește ea însăși volumul ca pe o structură "care urmează o cronologie fluidă a unor iubiri, pierderi și eliberări de tipuri diferite", reprezentând o "autotraducere". Fără îndoială, se poate spune că orice tip de traducere își are originea în fascinația, în atracția exercitată de alteritate. Fiecare poem al tinerei debutante trebuie privit ca o lectura a unui univers îndepărtat, iar această lectură este o "traducere" a unor semne fascinante. Regăsirea unui spațiu cunoscut în fragedă copilărie îi prilejuiește poetei câteva din cele mai reușite poezii ale volumului. Pendulul sensibilității ei oscilează între poeme în care e prezentă tentația minimalismului și a exprimării cu străluciri aforistice (în poezii precum "Cele trai grații", "Te-aș iubi") și unele poeme mai vaste ("Clusium", "Sudul", "Cartografie de București (schiță)", poezii în care se redesenează un topos al memoriei. Aceste piese ale volumului sunt veritabile limburi ale plenitudinii, regresiuni lingvistice spre un spațiu matricial al memoriei juvenile. "Clusium", de pildă, e una din aceste poezii, orașul copilăriei sale fiind cel păstrat în memoria afectivă. O verbalizare a raportului dintre eul liric și realitatea magic-carnavalescă a unor spații care i-au rămas suspendate în staturile profunde ale memoriei. Sunt exerciții de "Aducere-aminte", cum se numește una din cele mai reușite poezii ale volumului de față: *"Căci acestea sunt lucrurile aproape uitate.../* Dimineață,/ aerul atât de curat/ chiar și fumul de țigară umflându-se dincolo de balustrade,/ lanterna magică a balconului de sus/ oglindește focul de vatră./ Se aude țac țac țac - oare fac bebeluși sau vinete?// După-masă,/ copilul care a chiuit cântul Gregorian de *gooaaaaaal*,/ câinele care a chiuit către clopotniță, gândindu-se că-i

luna.// Seara,/ felinarele de chihlimbar sclipocind ca la Hollywood/ în timp ce eu coboram cosmosul cu oamenii pe care îi iubeam./ Se aude țac țac țac – bastoanele atingând strada pietruită?// Mereu aceleași obsesii,/ ca mușteleе care ezită sub lampă chiar și când nu e aprinsă./ Tu ești din galaxia eu și eu sunt din galaxia tu,/ Ori îmi rup capul, sau aparțin în finele acestei lumi...// Înainte să mă stric, eram și mai ispititoare/ decât crinul asiatic, înflorind pentru o singură noapte./ Nimeni nu îți spune că din răutate vine./ Nu știu de ce suferința m-a înfrumusețat,/...sau dacă a meritat?"

O poezie precum cea intitulată "Crișan Mircioiu" atinge o mare profunzime a trăirii, cu o notă de elegiacă gravitate, poeta întrezărind în obiectele din casa bunicului său simboluri ale marelui mister ce ne înconjoară, murmurul lor reverberând dincolo de proza cotidiană. Din fluxul asociativ al imaginilor ia naștere un poem precum "Cartografie de București (schiță)", dominat de o îndrăzneală iconoclastă, de sfărâmare a vechilor clișee despre "micul Paris", orașul cosmopolit din perioada interbelică. Poeta surprinde aici, și în alte poeme, prin exuberanța vitală, prin modul ei simplu de a trăi confruntarea cu un trecut ce-i aparține sau cu un mediu geografic ce-i devine tot mai îndepărtat, exilat în propia memorie. Poezia amintită e un construct compozit, un rafinat amestec de îndrăzneli metaforice, de formulări surprinzătoare, toate mustind de o nostalgie scăldată în lumina unei blânde ironii.

Evocarea unor spații familiare, cum este cel din poezia "Piața Cipariu", se face cu un patos bine temperat, fără sentimentalisme. Un imagism frenetic reține amănunte edificatoare pentru a defini o atmosferă și un mediu care se pierd în ceața memoriei sentimentale, poeta îmbinând observația directă cu rafinate aluzii livrești. Pășind pe urmele propriului trecut, autoarea volumului *Hotare* se dovedește un poet de substanță, cu o viziune profundă asupra realității, cu o exprimare literară plină de finețe și rafinament. Debutul tinerei poete, proaspăt reîntoarsă din însorita Califonie în patria străbunicului său, marele unionist Onisifor Ghibu, consacră un talent de excepție.

■

Adriana Lucaciu (România) *Corect! Nu a mai rămas nimic!* (2017), imprimare digitală, 61 x 87 cm

Scriere cu lumină. O istorie locală

Elena Abrudan

Uneori, întâlnirea cu fotografia îmi amintește emoția și încântarea cu care am descoperit cândva etimologia grecească a cuvântului. Prin urmare, mi se pare firesc să mă refer la volumul referitor la fotografii Revoluției din decembrie 1989 ca la o încercare reușită de a *scrie cu lumină* istoria evenimentelor petrecute atunci la Cluj. Este un omagiu adus deopotrivă celor care au avut curajul să ia atitudine față de încercarea de înăbușire a revoluției și celor care au fixat pe peliculă și, implicit, în memoria noastră, momentele tensionate din acel final de decembrie.

Volumul *Reflecții fotografice. Revoluția din 1989, Cluj-Napoca* a apărut la Editura Presa Universitară Clujeană la finele anului 2020. Volumul se înscrie în încercările de a configura un fragment de istorie locală, istoria orașului Cluj, într-un moment de cumpănă: revoluția din Decembrie 1989, așa cum s-a desfășurat ea la Cluj. Fotojurnalist cu experiență în presa print și online și cadru didactic la Departamentul de Jurnalism și Media digitală a Universității "Babeș-Bolyai", Rareș Beuran a demarat în urmă cu câțiva ani un proiect de identificare a documentelor vizuale referitoare la revoluția din 1989 în orașul nostru. Proiectul a avut trei etape. În primul rând s-a încercat identificarea fotografilor profesioniști sau amatori care au participat ca martori la evenimente și a fotografiilor realizate de aceștia. Această etapă presupunea analiza fotografiilor și organizarea lor în funcție de evenimentele imortalizate pe peliculă. A doua etapă a constat din realizarea interviurilor video cu fotografii de către colegul nostru, Rareș Beuran. Clar exprimată prin întrebările adresate, intenția interviurilor era aceea de completa informațiile oferite de imagini cu relatările pline de emoție și atitudine reflexiv-critică privind circumstanțele care au concurat la realizarea fotografiilor. Aceste două etape au fost urmate de realizarea unui film documentar care folosea în manieră creativă fotografiile și fragmente din interviurile filmate. În ultima etapă au fost transcrise interviurile, pentru a fi cuprinse alături de fotografii, într-un e-book, care să fie disponibil pe site-ul editurii.

Informațiile adunate prin intermediul acestui proiect de istorie orală sunt informații de primă mână, care se referă la oamenii și evenimentele petrecute în cele câteva zile ale revoluției în Cluj. În acest caz, este vorba de adunarea instantaneelor realizate de fotografii profesioniști sau amatori care au fost martorii evenimentelor din acele zile. În volum sunt cuprinse fotografiile realizate de 17 fotografi clujeni care au avut curajul să iasă în stradă și să imortalizeze pe peliculă întâmplări, oameni simpli, preoți, soldați sau ofițeri care au participat la momentele din Decembrie 1989 la Cluj. Îi amintim aici: Adorjáni László, Septimiu Bizo, Dan Bodea, Mircea Căucean, Victor Cutcan, Essig József, Feleki Károly, Ovidiu Guran, Kántor László, Vasile Luca, Peter Mercea, Eugen Moritz, George Mureșan, Radu Mureșan, Răzvan Rotta, Remus Rusu, Vas Géza.

Este vorba de fotografi profesioniști, angajați la instituțiile de presă din oraș, dar și de fotografi amatori care aveau meserii diferite, dar învățaseră fotografia la Universitatea de Arte Vizuale, la cluburi foto sau la Școala Populară de Artă; erau studenți, preoți, profesori, medici, călători pasionați. Din interviurile realizate după 30 de ani de la revoluție, reiese uimirea că totul s-a schimbat atât de mult în 30 de ani: atmosfera, culorile, tehnica fotografică, aparatele. Este cu atât mai notabilă inițiativa lor de a fixa pe pelicula alb-negru, în condiții de nesiguranță și teamă, cu aparate destul de rudimentare, aspecte ale evenimentelor care au contribuit la cucerirea libertății. Surprinzător a fost faptul că unii dintre fotografi nu au făcut cunoscute publicului aceste imagini decât mult mai târziu, prin postarea lor pe rețelele de socializare, după exemplul altor utilizatori, în vreme ce alții le-au publicat în primele ediții ale ziarelor libere: domnul Remus Rusu a publicat fotografiile chiar înainte de fuga dictatorului, sau, în cazul domnului Răzvan Rota, pozele au fost trimise în străinătate și au apărut în revista *Paris Match*. Iar domnul Rareș Beuran și-a pus, cu modestie, fotografiile chiar la finalul volumului. Ele surprind momentele în care revoluționarii împart pâine populației.

Inițiativa lui Rareș Beuran de a aduna toate fotografiile găsite în alte cărți, la autorii lor sau postate pe site-urile de socializare a permis constituirea unei arhive care să cuprindă documente vizuale menite să reconstituie momentele revoluției de la Cluj. În afară de fotografii, volumul prezintă mărturiile fotografilor despre teamă, precauție sau curiozitate. Mai mult decât atât, testimonialele mărturisesc despre curajul de a-și face meseria în condiții periculoase, când nu se știa dacă se va schimba ceva sau dacă nu vor fi urmăriți și trași la răspundere pentru curajul lor. Din interviuri înțelegem că în piețe și pe străzile pline de oameni și soldați erau fotografi care lucrau pe față, pentru a înregistra pe peliculă participanții la proteste. Era o situație tensionată, iar fotografiile realizate sunt o mărturie a unui complex de sentimente, amestec de teamă, frustrare, dar și de curaj.

Trebuie să recunoaștem că fotografiile pot oferi o cheie de lectură a evenimentelor prin faptul că imaginile ne apropie de înțelegerea evenimentelor trecute, nu atât pe calea rațiunii, cât, mai ales, prin apelul la emoții. Iar faptul că fotografiile realizate atunci erau alb-negru nu impietează asupra întâietății sesizării intuitive a realității. Se știe că perceperea realității prin imagini beneficiază de procesele cognitiv intuitive, care ne oferă informații de formă, culoare, mărime și despre particularitățile specifice ale obiectelor reprezentate în imagini; acestea sunt urmate imediat, aproape simultan de procesele cognitiv raționale, care oferă înțelegerea, reprezentarea și integrarea verbală a realității reprezentată în imagini. Iar emoțiile stârnite de imagini dau culoare și profunzime înțelegerii realității.

Pe de altă parte, interviurile realizate evidențiază faptul că fatorul cheie în realizarea imaginilor a fost raportarea fotografilor la evenimente. Interviurile explicative folosite au tocmai rolul de a provoca și a consemna opinia și atitudinea intervievaților față de evenimentele relatate. Este vorba despre teama de a folosi aparatele, de a face fotografii, îndoiala că vor putea folosi aceste imagini, că lucrurile se vor schimba. Totuși, instinctul i-a mânat pe acești jurnaliști profesioniști sau amatori să folosească aparatele și să ne ofere informații, emoții, atitudini care se nășteau și evoluau sub ochii lor. Practic, ei ne-au oferit calea de a relaționa cu trecutul și a înțelege acel moment istoric.

Interviurile video, fotografiile și transcrierea interviurilor permit valorificarea memoriei, apariția sentimentului de apartenență la comunitate și configurarea identității indivizilor care aparțin spațiului în care s-au desfășurat evenimentele. Este vorba, mai exact, de exprimarea atitudinii față de evenimente, de efectuarea unei selecții în alegerea momentelor și cadrelor surprinse în fotografii, manifestarea emoției și a semnelor stresului și a presiunii psihice la care au fost supuși intervievații în acele zile. Pe de altă parte, este vorba de manifestarea unei atitudini critic-reflexive și evaluatoare față de evenimente, atitudine care permite reașezarea și reordonarea realității evocate, deopotrivă potrivit criteriului cronologic, permis de perspectiva temporală și potrivit criteriului critic-evaluator, permis de experiența de viață trăită în ultimii 30 de ani de la revoluție, cu toate bunele și „relele" observate de martorii întâmplărilor dramatice din acele zile. Important mi se pare faptul că parcurgerea interviurilor și vizualizarea imaginilor configurează cele trei momente importante ale evenimentelor din Decembrie 1989 de la Cluj. Sunt clar prezentate momentele de solidaritate ale cetățenilor cu evenimentele de la Timișoara, tensiunea produsă de intrarea soldaților și a tancurilor în piețe și pe principalele artere de circulație și apoi preluarea puterii de către revoluționari exprimate prin agitarea euforică a steagurilor fără stemă, împărțirea de alimente sau rugăciunile din fața catedralei ortodoxe.

Simpla relatare a acestor întâmplări nu ar fi fost suficientă pentru a asigura veridicitatea faptelor și atitudinilor observate de martori. Prezența documentelor vizuale nu lasă însă nici o îndoială asupra autenticității momentului istoric evocat. Documentele scrise și cele vizuale adunate în volum permit valorificarea memoriei și exprimarea apartenenței autorilor la comunitatea și la spațiul investigat. Putem spune că acest volum s-a născut din nevoia de a restitui și a structura aceste informații într-un loc care să ne permită accesul la amintirile, experiențele și trăirile celorlalți, ale celor care au participat la evenimente nemijlocit. Mai adăugăm că acest proiect de istorie orală permite evidențierea forței de evocare a fotografiei prin imortalizarea pe peliculă a unui moment semnificativ din viața noastră.

■

Cu viața pre viață călcând

Oana Pughineanu

Péter Weiler (Ungaria) *Lecția de desen. Atelier Andy Warhol* (2016), imprimare digitală, 60 x 90 cm

În 1968 un comitet (Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Death) a introdus celebrul criteriu al morții cerebrale în stabilirea momentului în care o ființă umană încetează să existe. Disputele morale și legale care i-au urmat sunt le fel de extinse precum cele legate de stabilirea momentului în care viața începe. Este evident că o definire strict biologică a acestor momente nu este posibilă, descoperirile științifice fiind o provocare pentru pozițiile sau presupozițiile noastre morale și invers. Acceptarea morții ca moarte cerebrală are de-a face cu viziunea conform cărora trupurile sunt vii în măsura în care sunt "ghidate" de un element dătător de sens și unitate: sufletul, conștiința. În mod tradițional moartea era definită ca încetare a respirației și circulației. Dar o dată cu acceptarea morții cerebrale se nasc noi întrebări: „Provocarea în definirea morții este de a determina când sistemul biologic este autoreglat în serviciul întregului și când reflectă doar proprietățile intrinseci ale părților celulare" („The challenge in defining death is to determine when the biological system is self-regulated in the service of the whole and when it merely reflects the intrinsic properties of cellular parts", Condic, M. L. 2016, *Determination of Death: A Scientific Perspective on Biological Integration,* Journal of Medicine and Philosophy 41).

Nimic nu demonstrează mai bine imposibila definire strict biologică/științifică a morții decât faptul că această definiție a fost acceptată treptat în statele SUA și pentru un timp puteai fi declarat mort în Kansas dar viu în Missouri.

Dar unul dintre aspectele cele mai interesante ale noii definiții „biologice" a morții este redefinirea „biologică" a vieții. În 2008 Consiliul de Bioetică al Președintelui (care îl consilia pe George W. Bush în privința chestiunilor legate de tehnologie și bioetică) a revizitat chestiunea morții cerebrale doar pentru a o reafirma cu și mai multă convingere. „Majoritatea membrilor Consiliului au acceptat insuficiența totală a creierului ca criteriu pentru determinarea morții. Ei au continuat să definească existența organismului uman ca întreg, nu în termenii integrării interne a părților sale, ci în termenii interacțiunii și integrării organismului cu mediul său într-un mod care să susțină viața. Potrivit Consiliului, persoanele cu insuficiență totală a creierului sunt morți deoarece corpurilor susținute în mod artificial în condițiile morții cerebrale le lipsește «impulsul» și «nevoia simțită» de a respira și a interacționa conștient cu lumea. Au pierdut ireversibil capacitatea de a se angaja în relații cu lumea înconjurătoare pentru a-și asigura existența" (a majority of members of the Council nonetheless accepted total brain failure as a criterion for determining death. They went on to define the existence of the human organism as a whole, not in terms of the internal integration of its parts, but in terms of the organism's interaction and integration with its environment in a life-sustaining way. According to the Council, individuals with total brain failure are dead, because artificially sustained whole-brain dead human bodies lack the spontaneous „drive" and „felt need" to breathe and interact consciously with the world. They have irreversibly lost the capacity to engage in commerce with the surrounding world to secure their sustenance", John P. Lizza, *Exploring the Philosophy of Death and Dying: Classical and Contemporary Perspectives*, Edited by Michael Cholbi and Travis Timmerman, Routlege 2021). De la o definiție internă a vieții (ca integrare/conclucrare internă a părților) se trece la una externă (un organism care se poate angaja în schimburi conștiente cu mediul), interesul fiind acela al autonomiei și autosusținerii. Viața nu este definită doar în virtutea presupoziției că are nevoie de un suflet, de o conștiință, ci și de presupoziția că ele trebuie să fie active, productive. Susținătorii morții cerebrale aduc mereu ca argument ceea ce se numește „the decapitation gambit", faptul că posibila menținere artificială în viață a unui corp decapitat nu l-ar transforma într-un om viu, și acel corp nu s-ar „număra printre noi, cei vii".

Criticii acestei definiții extrem de „extrovertite" a vieții și extrem de „introvertite" a morții, precum Shewmon se întreabă de ce „nenumăratele funcții biologice integrate (de exemplu, homeostazia, echilibrul energetic, reglarea temperaturii, vindecarea rănilor, apărarea imună, digestia, eliminarea deșeurilor, gestația etc.) nu sunt dovezi ale impulsului spontan și ale nevoii simțite de organism să răspundă într-un mod care să susțină viața?"

Cu siguranță, acceptarea morții cerebrale nu se bazează doar pe presupoziția metafizică a sufletului sau al unui principiu unificator, ci și pe cea a superiorității speciei umane (Michael Nair-Collins). Pentru cei care critică moartea văzută ca și moarte cerebrală, organismul se definește ca un agregat în care părțile cooperează pentru a ține piept entropiei, proces care are loc prin „funcțiile reciproc interdependente ale organelor, țesuturilor și celulelor, toate acestea contribuind la homeostazie". Moartea cerebrală este încă un mod de a afirma că omul este ontologic diferit de toate celelalte ființe, prin urmare și moartea lui trebuie să fie la fel. Nu este moartea unui organism (deci nici a unui animal), ci pierderea unor calități superioare cu care natura sau zeii l-au înzestrat. Ca o ironie a sorții, noi descoperiri științifice definesc ca viu un organism pe care adepții morții cerebrale l-ar numi mort. Este vorba despre xenoboți, „roboții vii", forme de viață sintetice obținute prin asamblarea unor celule din embrioni de broaște și care au capacitatea de a se auto-replica și de a îndeplini anumite acțiuni programate. În cazul de față pentru a fi viu este necesară doar capacitatea de replicare și inserarea într-o linie de producție (cercetătorii speră ca acești roboți vii vor putea fi folosiți în viitor pentru „a curăța deșeuri radioactive, a colecta plastic din oceane, a transporta medicamente în corpul uman sau a curăța arterele"). Moartea cerebrală asigură intrarea organelor în linia de producție, în măsura în care este o sursă legală pentru donarea de organe. Viața corpului în condițiile morții cerebrale nu mai este considerată demnă de interes din perspectiva noilor definiții care pun accent pe interacțiunile cu mediul. Desigur, nu este vorba de a contesta alegerile pe care un individ le poate face în deplină conștiință de cauză (cererea dreptului la eutanasie face parte dintre alegerile pe care unii oameni vor să le facă). Dar rămâne să ne întrebăm dacă de dragul acțiunii și al unor presupoziții despre superioritatea vieții umane nu cumva "închidem prea repede ușa" peste niște procese complexe de care organismele sunt capabile în stare inconștientă. În fond, multe dintre funcțiile care ne mențin în viață se realizează automat/inconștient. Robotul viu din noi nu încetează să trăiască doar pentru că noi nu îi mai dăm ordine. Trebuie să adăugăm ororii unei vieți în agonie sau a unei vieți lipsite de demnitate oroarea de a fi sau de fi învățați să ne concepem ca pe niște agregate de unică folosință?

■

Rânduri la... gânduri

Mircea Moț

Cu dicționarul pe masă

Dintre construcțiile în care apare substantivul *gând* câteva rețin în mod deosebit atenția, pentru sensurile lor deosebit de profunde, care trimit la o anumită perspectivă a individului asupra realității imediate. Expresia „a-l bate (sau a-l paște) gândul" este menționată în dicționar cu sensul de „a intenționa, a plănui". Sunt aici de fapt două construcții semnificative. „A bate gândul" marchează condiția unei ființe aflate departe de starea de liniște și de mulțumire. Expresia transcrie un adevărat supliciu la care este supus trupul, biologicul de către gândul pregătit să se concretizeze în creație sau în faptă. Cealaltă expresie, „a paște gândul", accentuează și mai mult ideea unui spirit/gând devorator, care consumă în ultimă instanță trupul aflat in ipostaza vegetalului. În sfârșit, omul „căzut pe gânduri" este omul căzut din realitatea imediată, circumstanțială, de suprafață, în adâncimea amețitoare a gândului. Cel „căzut pe gânduri" este cu siguranță un vremelnic absent din realitatea imediată.

Înapoi la Miron. Să ne amintim ce scrie Miron Costin în *De neamul moldovenilor*:„Începutul țărâlor acestora și neamului moldovenescŭ și muntenescŭ și câți sunt și în Ţările Ungurești cu acest nume, români și până astăzi, de unde suntŭ și de ce seminție, de când și cum au dăscălecat, acéste părți de pământŭ, a scrie, multă vréme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta véci de la discălecatul țărâlor cel dintăi de Traian împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gândul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durére. Biruit-au gândul să mă apucu de această trudă, să scoț lumii la védére felul neamului...". La boierul Miron, gândul este surprins în două ipostaze, cea a ezitării, a unei neliniști anterioare creației, dar și ca o semnificativă biruință a gândului creator, care, sugestiv, propune creația ca pe o realitate supusă vederii și perceptibilă(„să scoț lumii la védére") .

Un gând eminescian

În poezia eminesciană de tinerețe, Amicului F.*I.*,gândul devine un motiv în jurul căruia gravitează deosebite semnificații. După ce a creat lumea, prin „cuvântul meu dentâi", demiurgul eminescian trebuie să o susțină, pentru a aceasta să nu cadă în starea de increat. Creatorul susține Creația citind ritualic „cartea lumii", contemplând sau gândind tot ceea ce a fost deja creat. Ființa poartă amprenta divinului, iar absența acestei amprente semnifică moartea individului. Când pe palida frunte a iubitei moarte „nu-i scris Dumnezeu", sensul profund al lumii nu poate fi decât „întors și ateu".

În puritatea sa, iubita este comparată la modul semnificativ tocmai cu gândirea divină, comunicarea consumându-se sub semnul unei arderi purificatoare:„Te văd adesea frunte senină/Ca și gândirea lui Dumnezeu,/Sufletu-ți arde-n sufletul meu/C-o flamă dulce, tainică, lină". Gândul în sine este salvator, iubirea și gândul motivând dorința de a trăi:„Gândind la tine nu voi să mor,/Îmi blastăm însuși eu mântuirea,/Orb, nebun, care blastămă firea,/Ce-ar vrea din frunte-i să stingun nor". Precum în *Mortua est!*, moartea survine în momentul în care in mintea lui Dumnezeu se stinge gândul ce susține ființa: „Dar dacă gândul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu, / Și dacă pentru sufletul meu / Nu-i loc aicea, ci numa-n stele: // Voi, când mi-or duce îngerii săi // Palida-mi umbră în albul munte, / Să-mi pui cununa pe a mea frunte / Și să-mi pui lira de căpătâi".

Gândurile humuleștianului

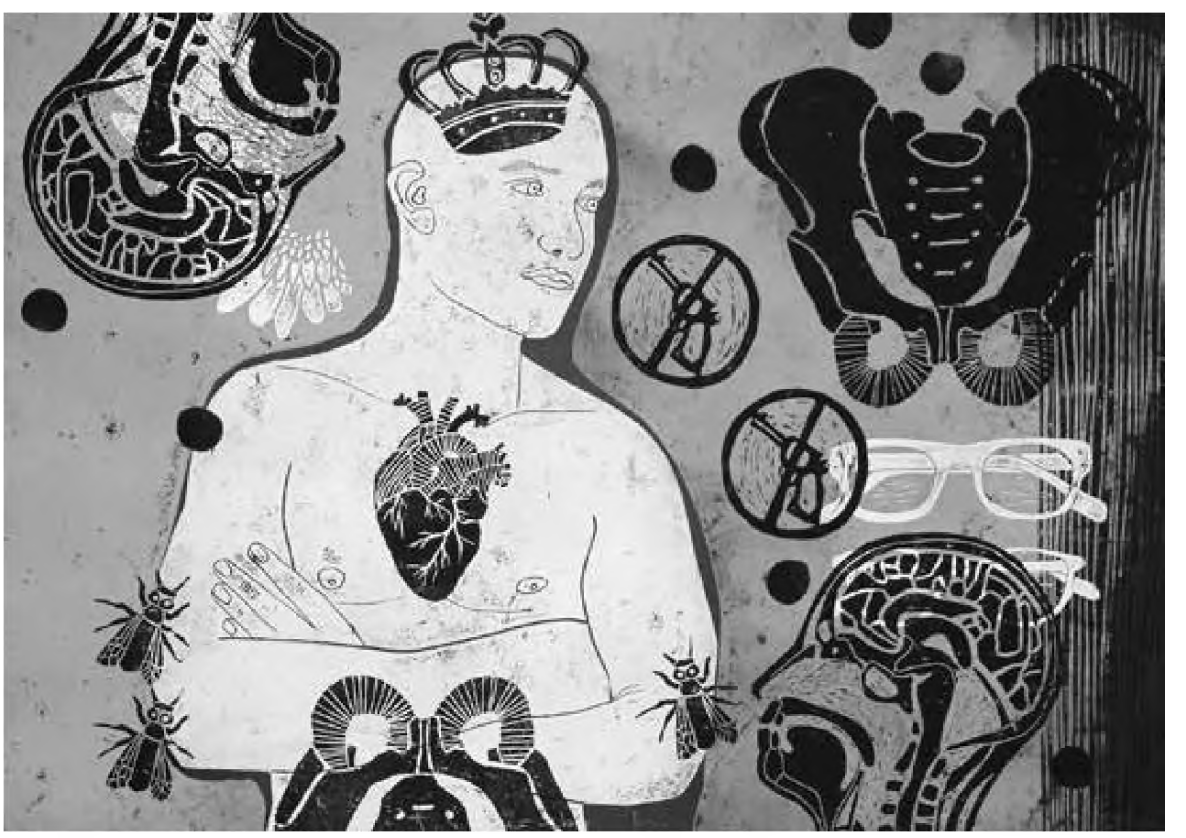
Ceea ce determină desprinderea personajului lui Ion Creangă de universul omogen al satului este în mod evident *gândul*, semn al conștiinței în primul rând, gând care în cele din urmă va domina afectivitatea. O dată cu gândul diferențiator, întoarcerea de la Broșteni, de la Fălticeni, de la Socola, ori din lume nu mai este posibilă, căci din acest moment individul pierde paradisul, trăind însă cu pedeapsa de a și-l aminti în fiecare moment. *Amintirile din copilărie* sunt expresia nostalgiei unei anumite condiții care nu poate fi recuperată.

Revenind la *gând*, să reținem că ipostaza omului care se ia pe gânduri echivalează cu o perfidă tragere la adânc și cu o adevărată uitare de sine, totul urmat de inevitabila cădere din condiția paradisiacă implicând veselia, deopotrivă a individului și a cosmicului: „Însă vai de omul *care se ia pe gânduri*! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și *din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare*!" (s.n.) Am putea considera că veselia „*cea mai mare*" despre care vorbește prozatorul definește o stare anterioară nașterii, prenatală, când din unitatea întregului nu s-a diferențiat partea, prin păcatul gândului și prin vinovăția ruperii: „*Hai mai bine despre copilărie să povestim*, ne invită profundul prozator din Humulești (să nu confundăm Humuleștiul de pe hartă cu acela din spațiul cărții!), căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul."

Gândul diferențiator se afirmă în mod ostentativ tocmai în noaptea de dinaintea plecării la Socola. Dacă până atunci „a gândi" era sinonim cu „a-și închipui", cu „a-și imagina", acum gândul îndepărtează individul de universul căruia el i-a aparținut pe deplin. Ion Creangă notează, printre altele, că „mama avea alte gânduri", pregătind cu îngrijire cele necesare plecării. De data aceasta, tatăl însuși mărturisește că „*se luptă*" cu gândul, luptă cât se poate de semnificativă pentru cel intrat de mult sub zodia devenirii: „Dar eu mă lupt cu gândul – mărturisește Ștefan a Petrei – cum să-i port de cheltuială, căci banii nu se culeg de la trunchiu, ca surcelele." Receptând din perspectiva planului simbolic al narațiunii, momentul plecării naratorului la Socola, Valeriu Cristea consideră că ziua de Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul înseamnă o despărțire care nu este altceva decât delimitarea gândului de trup, a capului, a minții, de trupul desprins cu plăcerile vieții, în formularea regretatului critic, „o decapitare (numai capul, mintea eroului pleacă la Iași)".

Văzând că nu se poate opune în nici un chip hotărârii părinților săi, Nică însuși începe a gândi, inițiindu-se treptat în dimensiunile noii condiții: „Văzând eu că nu-i chip de stat împotriva părinților, începui a mă gândi la pornire." (s.n.) În sfârșit, gândul este acela care frământă de-a dreptul ființa, o tulbură, tulburare ce pune sub semnul întrebării chiar apartenența nemijlocită a individului la natura prin excelență armonioasă: „până s-au revărsat zorile, *m-am frământat* cu gândul, feliu și chip, cum aș putea îndupleca pe mama să mă deie mai bine la mânăstire." (s.n.) (spațiu limitat, interioritate, mănăstirea este preferată, după cum sa văzut, pentru senzualitatea pe care Nică i-o bănuiește). Amintita noapte îl surprinde pe

➲



Kristina Norvilaite (Lituania) *Războiul nu este necesar* (2016), linogravură, 50 x 70 cm

Nică într-o altă ipostază, aceea de *hotărât* a spune mamei aceste. Or, *a hotărî* (a pune hotar, a limita și a delimita în același timp, de-finind) „închide cuadevărat numai atunci când nu poate rămâne o nehotărâre", consideră Constantin Noica. Cu alte cuvinte, *a hotărî* înseamnă a pune hotar, a stabili o limită absolut necesară și a se individualiza în interiorul universului, ca un alt-ceva, străin, care nu mai comunică afectiv cu universul căruia cândva i-a fost consubstanțial.

Un gând arghezian

Este binecunoscută poezia arghezianăIncertitudine: „Îmi atârnă la fereastră / Iarba cerului, albastră, / Din care, pe mii de fire, / Curg luceferii-n neștire. // Sufletul, ca un burete, / Prinde lacrimile-ncete / Ale stelelor, pe rând, / Sticlind alb și tremurând. // Scama tristeților mele / Sencurcă noaptea cu ele, / Genele lui Dumnezeu / Cad în călimarul meu. // Deschid cartea: cartea geme. / Caut vremea: nu e vreme. /Aș cânta: nu cânt și sunt/Parcă-aș fi și nu mai sunt. // Gândul meu al cui gând este? / În ce gând, în ce poveste, / Îmi aduc aminte, poate / Că făcui parte din toate?".În poemul arghezian limita dintre celest și terestru devine inconsistentă. Luceferii curg pe o metaforică „iarba cerului albastră", iar sufletul absoarbe, cât se poate de prozaic și de terestru(„ca un burete") suferința cosmicului(lacrimile stelelor). Divinul însuși se implică în practica scrisului, în vreme ce cartea, sever model al lumii, este marcată de suferință. În incertitudine sa, poetul pune sub semnul întrebării consistența propriei existențe. Mai mult, are sentimentul că este gândit și că de fapt gândul său este gândul cuiva care-l transcende. Povestea mai păstrează doar amintirea părții care a aparținut întregului. Incertitudinea impune fixarea ființei în lume. Prin scris, prin semnătură și prin nume, poetul își fixează în ultimă instanță identitatea și individualitatea: „Scriu aici uituc, plecat, / Ascultând glasul ciudat /Al mlaștinii și livezii/ Și semnez: Tudor Arghezi".

■

Valery Mishin (Rusia) *Tipograf* (2020)
autolitografie, 50 x 35 cm

Configurația puterii

Monica Grosu

Optând pentru construcțiile monumentale, Dumitru Popescu realizează în *Pumnul și palma* (Editura Hoffman, Caracal, 2021), o frescă politică a deceniilor comuniste până aproape de finalul lor, când utopia ideologică și socială începe să se surpe din interior. Ediția prezentă este a treia, după cea inițială din 1980, de la Editura Eminescu și cea din 2015, apărută la Editura Anamarol. Urmărind niște dosare de existență, romanul optează pentru un incipit abrupt, moartea unuia dintre eroii principali, pentru a o porni apoi, destul de uniform, în răspărul întâmplărilor care au condus la tragicul deznodământ. Aceasta este, în linii generale, formula narativă aleasă de autor, firele epice încărcându-se, pe parcurs, cu tot felul de informații ce compun atmosfera acelor ani de suspiciune și reprimare a libertății personale.

Întregul mecanism social este susținut de o galerie caracterială bogată, inși din medii pestrițe, ilustrând lumea cosmopolită a capitalei, angrenată, unilateral, în drumul spre putere. Însă cei doi reprezentanți în jurul cărora se coagulează desenul epic sunt Vladimir Cernea și Manole Suru, ambii figurând traiectoria ascensională tipică celor din nomenclatură. Succesiunea dialogurilor și întâmplările creionate devoalează un univers grotesc sub toate înfățișările sale, o lume influențată decisiv de aparatul puterii securistice, evadând în disperare și viciu, în imoralitate și gesturi regretabile. Pornind de la aceste premise, eroii își analizează opțiunile existențiale, exfoliind momente și etape ale procesului de dezagregare a ființei. Iubirile sincere sfârșesc dramatic (Vladimir-Nina Trifu sau Vladimir-Ortensia Anagnoste; Manole-Delia Brudaru etc.), supraviețuiesc doar relațiile de conjunctură sau căsniciile plate, doar aparent reușite și acestea, orice urmă de puritate și simțământ firesc fiind înnăbușită printr-un control absolut al anturajului personal. În acest hățiș ideologic și politic nu se poate supraviețui decât prin compromis, iar protagoniștii cărții consumă, rând pe rând și pas cu pas, toate opțiunile ce îi conduc spre o poziție socială înaltă și o decădere sufletească pe măsură. În schimb, sunt sacrificate femeile iubite, membrii familiei, prietenii, amintirile, educația primită, tot ce putea constitui temelia unei vieți sănătoase. Nu e, atunci, de mirare că din încleștarea aceasta de forțe, eroii vor ieși secătuiți de vlagă, obosiți de mascarada propriilor alegeri și debusolați afectiv.

Cele două metafore-simbol din titlu sunt atât de prezente, ca o amenințare ce nu obosește să cadă, să strivească, să anihileze orice urmă de nesupunere. În acest context, se pune firesc întrebarea: care sunt resorturile interioare în stare a determina o persoană să aleagă o astfel de viață? De la acest nucleu ideatic se dezvoltă romanul *Pumnul și palma*, care, pe parcursul a trei volume masive, nu găsește o explicație suficient de convingătoare nici măcar pentru Vladimir Cernea, spirit interogativ, traversat de adânci dileme. Pactul cu diavolul, inițial doar unul de strategie, scoate la iveală fețele buhăite de ambiții și complicități, deposedate de tot ce aveau mai bun acești oameni: libertatea de a fi ei înșiși, nelegați de nimeni și de nimic.

Dacă imaginea acestei lumi funcționând artificial și hrănindu-se din sloganuri mincinoase pare astăzi (și oricând) de neînțeles, concluzie la care ajung și eroii cărții, devine totuși important să pătrundem atmosfera acelei epoci, modul în care se reflecta realitatea în privirea acestor reprezentanți ai regimului (revoltele muncitorești, reacțiunea din Ungaria, sărăcia magazinelor alimentare ș.a.). Este de-a dreptul surprinzător, că la începutul anilor '80, s-au putut publica aceste pagini în care se urmărește o critică severă la adresa sistemului, fără a se arăta totuși fața celor aflați în vârful piramidei. Epicentrul acțiunii exclude totodată și lumea oamenilor obișnuiți, baza societății, preocupându-se de analiza stratului intermediar, de veriga ce constituia aparatul puterii. Anumite întâmplări se ivesc răzleț, lăsând în siaj, gustul amar al indiferenței, al lașității și al egoismului. Un bun exemplu îl reprezintă cel al lui Mirel Sfetețu, al cărui frate fuge în străinătate, lăsându-și familia pradă unor dure represalii: frații, oameni cu un statut intelectual și social merituos, își pierd locurile de muncă, tatăl lor este anchetat, întreaga familie intrând într-un nedrept declin cu destinație unică: beciurile Securității. Confesiunea disperată a acestui vechi coleg și prieten nu-i smulge lui Vladimir Cernea niciun gest concret, nicio dorință de a interveni. Ieșirea din situație s-a făcut în modul cel mai firesc, având în vedere demnitatea cu care Mirel Sfetețu se retrage în propria-i dramă, fără a implora, fără a pretinde ceva.

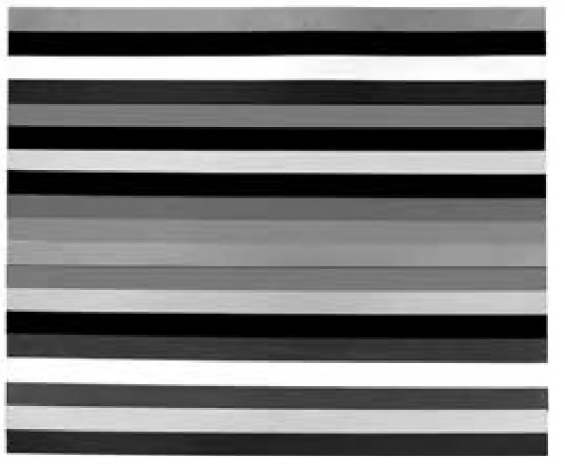
Pumnul și palma este un roman al realităților dure, al scenelor violente, ca și al proceselor de conștiință. Repetatele dezbateri din carte converg spre aceleași obsesii tematice: vinovăție, renunțare, lașitate, robotizare, minciună, supunere, alienare, dincolo de orice raționament logic. Tot acest amalgam de sentimente îl conduce pe Vladimir Cernea spre o amară concluzie: „De altfel, cred că, în general, viața se compune mai mult din renunțări". Dincolo de acest proces introspectiv al personajului, dincolo de matrița meditativă, cititorul va fi cel care poate examina, la rece, întreaga procedură de racolare, funcționare și manipulare, specifică regimului totalitar.

În ceea ce ne privește, diagnosticarea epocii comuniste din România pare un proces atât de complex, deocamdată interminabil, iar cărți precum cea în discuție au, indiscutabil, rolul de a releva anumite fațete ale fenomenului, importante documentar și beletristic. Avem în acest amplu roman, mai mult psihologic-descriptiv, decât epic, prăbușiri umane, demne de iadul deznădejdii, pe care prozatorul Dumitru Popescu ni le prezintă detaliat, așa cum va proceda și, ulterior, în vastele pagini de memorialistică.

■

Farhadi și Cannes 2021

Alexandru Jurcan



Milan Jakšić (Serbia) *Frontiere 3* (2018)
serigrafie, 37,5 x 44 cm

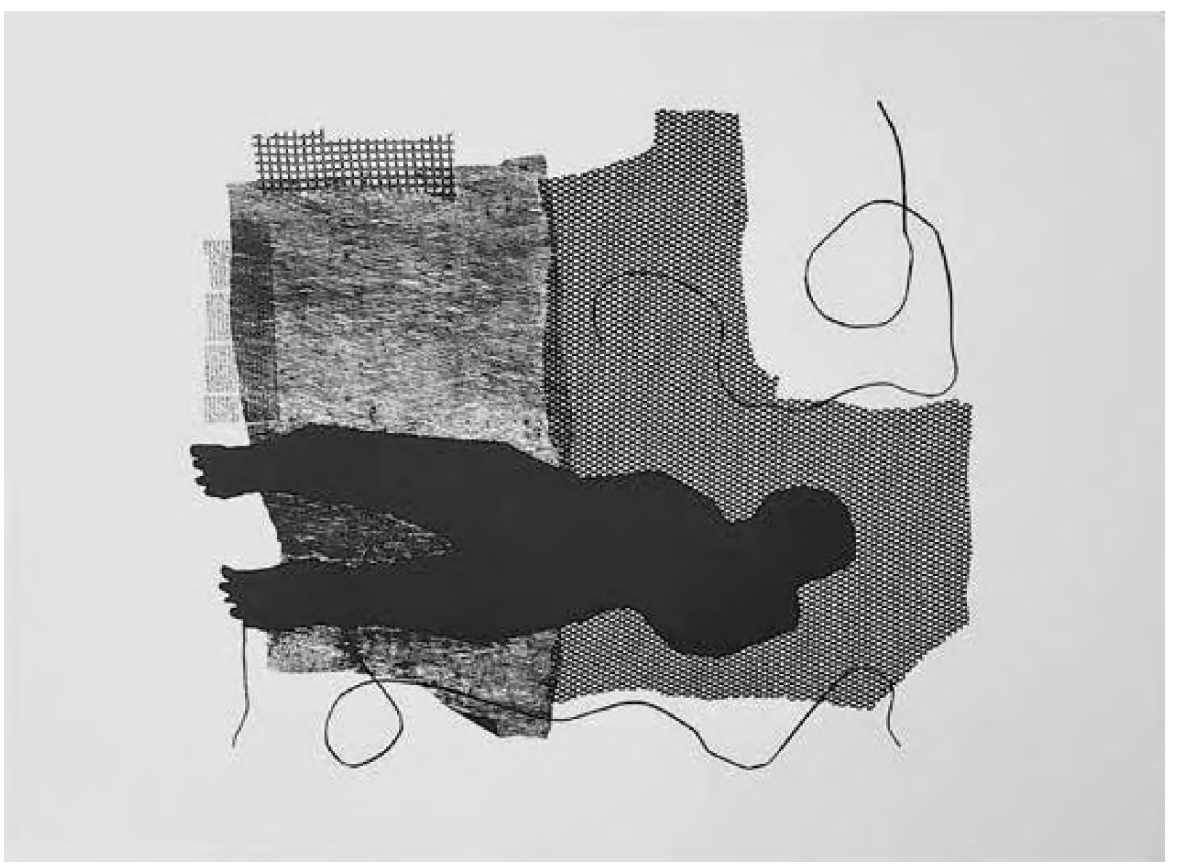
Adevăratul Teheran înseamnă nordul său, cu parveniții și vilele lor, dar mai ales sudul cu cocioabe, droguri, sărăcie. Orașul are 12 milioane de locuitori. Ramita Narai a publicat cartea *Orașul minciunilor* în 2004. La noi a apărut la Polirom în 2016, în traducerea lui Ciprian Șiulea. Ramita Narai oferă o panoramă a vieții Iranului, unde se supraviețuiește cu greu sub un regim opresiv, unde guvernul se amestecă în viața intimă a cetățenilor. „Ca să locuiești în Teheran, trebuie să minți; a minți ține de supraviețuire". Așa își începe cartea autoarea, după care prezintă poveștile a opt iranieni din clase diferite. „Toate sunt povești adevărate din orașul minciunilor". În sud își pierd timpul escrocii, gangsterii mărunți, hoții, traficanții de droguri. În locurile ascunse se fumează opiu. Sexul e un act de revoltă, o formă de protest. Prostituatele arestate sunt biciuite, umilite, întemnițate. Ramita Narai a schimbat numele, perioadele, locurile, ca să-i protejeze pe oameni.

Regizorul iranian Farhadi a primit Oscarul pentru filmul *Forushande / The Salesman / Clientul*, dar domnul Trump nu i-a permis să intre în America. Filmul are o construcție magistrală, fără cusur, cu o tensiune savant orchestrată. Un cuplu e în criză, dar țara nu e la fel? Un imobil e gata să se prăbușească, dar Teheranul nu tremură din temelii din cauza urbanizării excesive?

Și în celelalte filme ale sale (*Despărțire, Trecutul, Despre Ely*) Farhadi punctează neliniștea permanentă, deziluziile, vina dezumanizantă. În *Clientul* umilința declanșează totul. Rana și Emad sunt niște actori fericiți, care joacă în piesa lui Arthur Miller – *Moartea unui comis-voiajor.* Degringolada nu e departe. Thriller, istorie psihologică, destrămare a cuplului, răzbunare. Paralelisme, dubluri, punere în abis.

Filmul face un slalom inteligent între realitate, scenă (*mise en abîme*) și aluziile la situația țării. Tensiunea urcă gradat spre nebănuitul final. Durerile din viață continuă pe scenă, în piesa jucată, sub semnul dublului. Regizorul nu este interesat de comercial, de exploziv, de gratuit. Scena-enigmă e o supoziție, o ușă deschisă la propriu și la figurat (în alte filme secvența s-ar fi transformat în horror erotic). Rana și Emad s-au mutat într-o locuință în care stătea înainte o femeie cu moravuri ușoare. De aici începe o confuzie tragică. Răzbunarea lui Emad mai are suport solid când vede actanții vinovăției? Suntem capabili de iertare? Vinovatul nu e cumva un dublu al personajului Willy Lomax, pe care Emad îl joacă pe scenă? Răul începe cu fuga din imobilul avariat. Nimic nu va mai fi ca înainte. Urmează dominația fisurii. Coeziunea viață-teatru declanșează un halou de semnificații profunde, fără sublinieri ostentative. Deziluzia contorsionată se împletește cu spiritul vindicativ, în timp ce Emad stă la machiaj în seara spectacolului, ca să redevină Willy Lomax. Joacă în film Shahab Hosseini, Taraneh Alidoosti, Mina Sadati. Tăcerile lor din prim-planuri valorează mai mult decât orice vorbe, care ar ascunde gândurile.

În acest an (2021) la Cannes, filmul lui Farhadi -- *A Hero* – a primit *Grand Prix*. Joacă Amir Jadidi și Sarina Farhadi, fiica regizorului. Cine e Rahim? Un năpăstuit, din cauza unui împrumut, pentru care merge la închisoare. Are două zile de permisie, să-și rezolve problemele. Găsește o poșetă cu piese de aur și o declară cu onestitate. Acest bine îi complică și mai mult viața: se întoarce împotriva lui. Mediatizarea gestului creează situații kafkiene. Despre adevăr, onoare, justiție, morală, credibilitate, manipulare – totul într-o viermuială virulentă, cu coridoare, uși, mașini dezlănțuite.



Awni Sami (Irak) *Corpul* (2017), litografie, 59 x 69 cm

Rețelele de socializare devin monstruoase, obturând orice efort de justificare. Toate tarele modernismului se mișcă într-o entropie departe de orice *fair-play*.

La Cannes 2021 actrița Renate Reinsve a primit premiul de interpretare feminină pentru rolul din filmul lui Joachim Trier *The Worst Person in the Word / Cea mai rea fată din lume.* Văzusem și celelalte filme ale lui Joachim (*Reprise, Oslo31)* și orizontul meu de așteptare a fost răsplătit. Un film în 12 capitole despre Julie cea indecisă, mereu spectatoare a propriei sale vieți. Nu-și găsește locul, nu duce nimic la bun sfârșit. Vocea din *off* e necesară, sintetizând și chiar polemizând cu vocile personajelor. Revelația cea mare, găselnița supremă: Julie străbate un oraș încremenit, ca în *Frumoasa din pădurea adormită.* Aleargă să-și vadă iubitul. Grupuri statuare. Nu mai vede nimic, timpul nu există, nu mai contează decât frenezia iubirii. Mașini oprite, oameni în poziții bizare, ca într-un SF sentimental.

În competiția Cannes-ului recent a figurat și filmul *Les Intranquilles / Neliniștiții,* regizat de Joachim Lafosse, cu Leïla Bekhti și Damien Bonnard. Despre bipolaritate (tatăl regizorului a fost bipolar). Excelent Damien Bonnard în rolul chinuitului pictor Damien. E hiperactiv, pictează gâfâind maladiv noaptea, într-o febră maniacală acutizată, refuzând analgezicele. Mereu se avântă în activități frenetice, în timp ce soția și copilul încearcă să fie calmi, uzând de o răbdare empatică.

Mi-a plăcut și scurtmetrajul românesc din competiția *Cinefondation,* cu titlul *Prin oraș circulă scurte povești de dragoste*, regizat de Carina-Gabriela Dașoveanu, cu Ilinca Hărnuț (excelentă... am mai văzut-o și în *Inimi cicatrizate*) și Andi Vasluianu. Cu vorbe puține, cu subtext suculent, filmul validează talentul unei regizoare care are ceva de spus. Sperăm să revină!

Și acum... cireașa de pe tort. Adică filmul care a primit *Palme d'Or.* O cireașă otrăvită. Orice s-ar zice/s-ar scrie despre filmul *Titane*, nu poți să nu te întrebi: *cui prodest*? Cine ar avea nevoie de așa ceva? La decernarea premiului, însăși regizoarea Julie Ducournau a fost nedumerită. Scandal. Un scenariu absurd, ridicol. După un accident de mașină, după operație, fata are implantată o placă de titan. De aici i se trage atracția pentru mașini. Fetișism auto, transpus în coit metalic, în scene aproape porno. După care ucideri canibalice, vome, sânge. *Horreur. Thriller.* Degeaba scriu unii despre banda sonoră compatibilă cu tema, despre un estetism aparte. Filmul rămâne sulfuros, sexual, violent, grețos.

■

Carmen Vînău. Ferestre în abstract

Petru Bejan

Carmen Vînău — *Magicianul*, acrilic pe pânză, 60 x 80 cm

„Sunt două lucruri importante la un pictor: ochii și mintea; fiecare trebuie să-l ajute pe celălalt", scria undeva Paul Cézanne. Insinua astfel că sensibilitatea lipsită de inteligență riscă să eșueze în superficial și efemer, în timp ce absența dispoziției afective transformă actul de creație în rutină și simplu formalism. Dacă se respectă pe sine, pictorul își calibrează optim resursele - mentale și emoționale - astfel încât să obțină un maximum de potențial expresiv. Într-o asemenea ecuație intră, de bună seamă, doze incomensurabile de efort și talent. O fericită îngemănare a acestor calități am întâlnit în lucrările pictoriței Carmen Vînău – surpriza deosebit de plăcută a acestui început de an.

Absolventă a Colegiului de Artă „Octav Băncilă" și a Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași, Carmen Vînău se dovedește a fi o prezență tot mai vizibilă în comunitatea artiștilor ieșeni de astăzi. După absolvire, s-a stabilit în țara lui Velasquez, Goya, Dali și Picasso, aproape de Madrid, păstrând trainice legături cu propria familie, dar și cu prietenii artiști din țara natală. Experiența Occidentului a însemnat nu doar un câștig în planul experienței personale, ci și o bună ocazie de a observa, testa și analiza pulsul artei contemporane, într-o metropolă europeană care adăpostește, alături de numeroasele galerii ultra-specializate, trei din marile muzee ale lumii – *Prado, Reina Sofia* și *Thyssen Bornemisza*.

Revenită de curând în capitala Moldovei, Carmen Vînău caută să se integreze cât mai consistent în „lumea artei" locale, pictând și participând la evenimentele publice ale acesteia. Câteva din expozițiile colective la care a fost parte s-au consumat în plină pandemie: *Salonul Artis* (2020), *Portret și autoportret* (2020-2021), *Interferențe în arta plastică ieșeană. Pictură, sculptură, grafică* (Muzeul Municipal „Regina Maria" din Iași, 2021), *Dragobete Art.Ro* (2021), *Artiști plastici contemporani pe simezele natale* (Vaslui, 2021). În mai toate situațiile, lucrările expuse au fost remarcate de public și apreciate de organizatori.

Ce anume ar fi de apreciat în pictura lui Carmen Vînău? În primul rând, abilitățile tehnice deprinse în atelierele facultății de arte ieșene (îndeosebi sub îndrumarea profesorului Dimitrie Gavrilean), dar și în laboratorul de lucru al tatălui său, pictorul Ioan Vînău, de la care a moștenit nu doar eleganța desenului, precizia liniilor și a detaliului, dar și priceperea de a mixa culorile pentru a obține intensitățile și efectele dorite.

Artista ieșeană abordează o paletă generoasă de motive, în care putem recunoaște interesul de a explora perspectivele, spațiile deschise (acvatice, terestre, celeste), de a reda percepțiile timpului (liniar și circular), de a fixa plastic formele în dispunere aleatorie, surprizele, certitudinile dar și iluziile privirii. Unele din tablourile sale au amprentă quasi-figurativă (*Flori în vas de lut, Portretul formelor, Portret totemic*), altele trimit spre structuri formal-geometrice atent studiate (*Diptic, Flori și frunze, Ritmuri și forme, Forme în spațiu, Forme în peisaj, Spațiul divin, Mediul acvatic*), altele deconspiră o tentă abstract-metafizică (*Roata timpului, Spațial, Dialog, Dialog sensibil, Portret cu mască, Ferestre în abstract, Iluzionistul*). Inspirata gestiune a imaginarului, subtila juxtapunere și suprapunere a planurilor expresive, suplețea rezolvărilor formale dovedesc maturitate în tratarea motivelor, în asocierea elementelor grafice, în organizarea suprafețelor și în identificarea centrilor de interes vizual.

Revenirea în țara natală a însemnat pentru artista ieșeană ocazia de a redescoperi magia și fascinația picturii. Predilecția pentru meditație, reflecție și imaginație din lucrările recente este în rezonanță atât cu „spiritul vremurilor" trăite, cât și cu propria sensibilitate, preocupată să deschidă ingenioase „ferestre în abstract".

Cine este Carmen Vînău? O artistă expresivă și profundă, atașată iremediabil de locurile, oameni și deprinderile pe care, în fapt, nu le-a uitat niciodată. Sunt convins că viitorul ne va oferi noi și plăcute reconfirmări...

■

Carmen Vînău — *Spațiu Albastru*, acrilic pe pânză, 80 x 100 cm

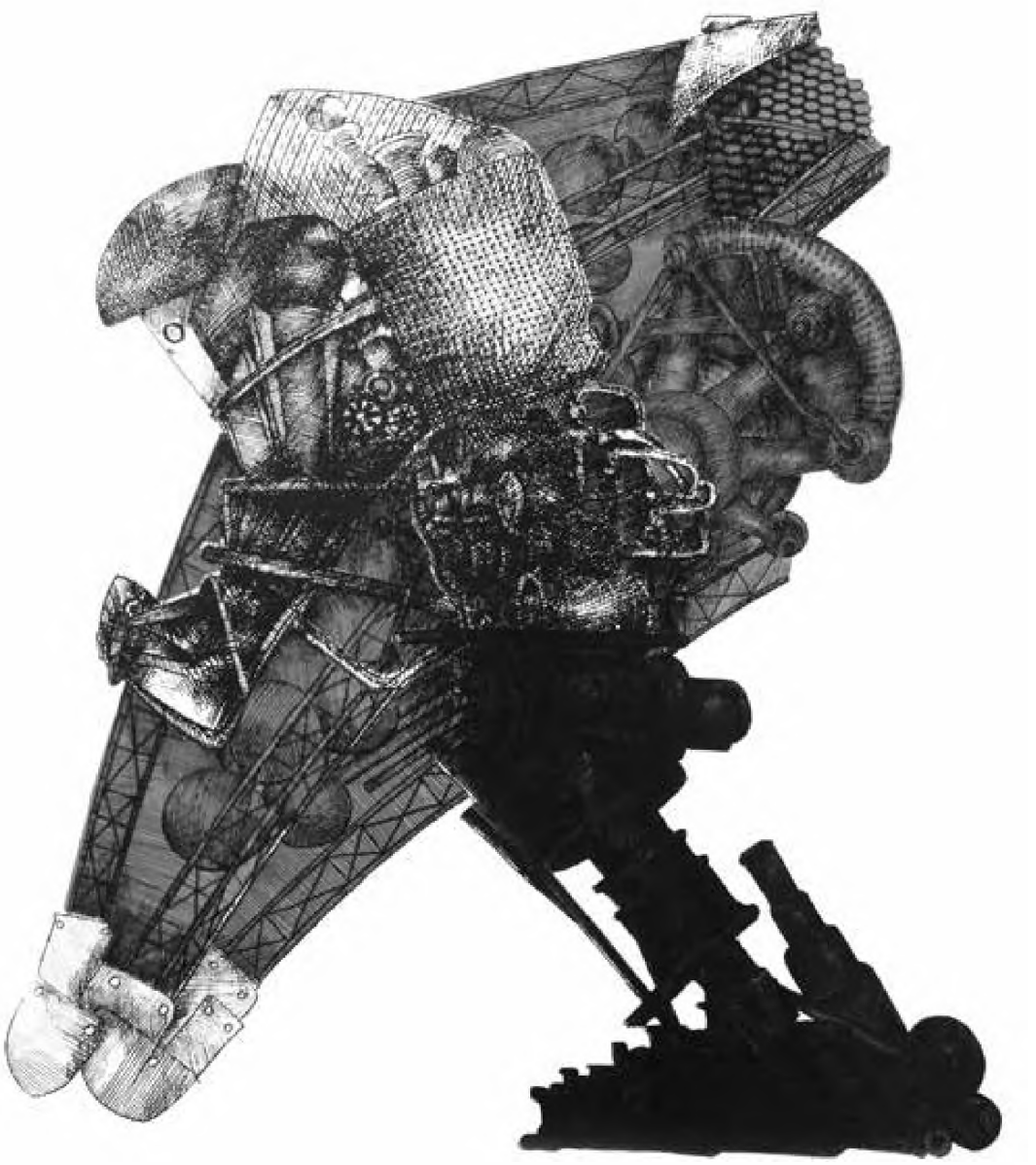
Urmare din pagina 36

Tribuna *Graphic* Revival

New media la Museum of American Art presupune conceptele de interactivitate și imersiune în spațiul virtual. Abordarea ca tool presupune vizualizarea lucrărilor pe suport tradițional, printuri sau fotografie (Paul, Digital Art, London, 2003). În acest caz, receptarea imaginilor și participarea privitorului la crearea semnificației imaginii contemplate este influențat de felul în care este iluminată lucrarea, din interior, în cazul celor vizionate în mediul online sau din exterior, când e vorba de lucrările print, mod de ilumiare frecvent în galerii și muzee (Adrian Mihalache, „Comerț cu artă digitală" în Dilema veche, 2008). Mărturisesc că, în opinia mea, această situație nu pune cu adevărat problema autenticității imaginii la care are acces privitorul. Arta digitală nu depinde atât de suportul pe care poate fi vizualizată (tradițional sau digital), cât de existența unui concept viabil, de folosirea mijloacelor de exprimare artistică și a normelor estetice și, mai ales, de capacitatea de a crea semnificații care să răspundă intereselor contemporanilor. Iar acest aspect poate fi sesizat în lucrările expuse pe simezele Muzeului de Artă. Prin contemplarea imaginilor, privitorul poate să descopere, pe de o parte, preocuparea artiștilor pentru propriile idei și sentimente (Peter Altneder - *Pot, dar nu vreau*, Yuji Hiratsuka - *Încă îți pot vedea fața*, Milan Krainovic - *Contemplând senin lumea*), pentru problemele contemporaneității (*Reciful dialectic* al lui Oleg Mikhailov este o mărturie asupra lumii ca luptă a energiilor, *Ferestrele spre lume* ale lui Andrew Levitski, sau *Martiriul* lui Luis Cabrera Hernandez care explorează aspecte ale destinului), inclusiv răspunsul acestora la condiționările contextului pandemic, și problemele semenilor (Valery Mishin prezintă ipostaze ale *Călătorului, Tipografului, Sculptorului*, sau Peter Weiler - *Bomboana explozivă*). Spre deosebire de alte lucrări de artă digitală care adesea prezintă o lume super tehnologizată, lucrările expuse exprimă atât meditația artistului asupra artei sale și a metodelor de creație, cât și contradicțiile și deschiderile oferite de diferitele aspecte ale lumii contemporane. Acest demers demonstrează deopotrivă preocuparea pentru condiția artisului și implicarea socială a artei. Se știe că sensurile culturale nu pot fi separate de structura socială. Fiind un set de simboluri, cultura reprezintă un set de simboluri care confirmă valori sociale dezirabile, iar arta trebuie să răspundă orizontului de așteptare al indivizilor care interacționează cu imaginile și care pot să comenteze și să reacționeze față de acestea.

În plus, datorită promovării în mediul online, această expoziție permite cunoașterea de către artiști a opiniilor consumatorilor și a criticilor, dar și posibilitatea de a cunoaște alți artiști, situații care sunt decisive pentru diversificarea metodelor de expresie și de configurare a unor valențe inedite a personalității artistice.

■



Răzvan-Petrișor Dragoș (România) *Artes mechanicae I* (2016), serigrafie, 37 x 33 cm

Ewelina Kolakowska (Polonia) *51219* (2019)
intaglio, 99 x 50,5 cm

Peter Bosteels (Belgia) *Ezitare* (2020)
xilogravură, 24 x 12,3 cm

sumar

file de jurnal
Nicolae Iuga
Farse și întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (III) 2

editorial
Mircea Arman
Kategoriai 3

filosofie
Viorel Igna
Medioplatonicii
Numenius: Teologia (IV) 4

diagnoze
Andrei Marga
Subculturi și fracturi 7

esoterism
Vasile Zecheru
Colecția Arta regală (VIII) 9

eseu
Iulian Cătălui
O paralelă și o viziune comparatistă între doi avangardiști bizari: Urmuz și Harms (IV) 12

istoria literară
Radu Bagdasar
Evoluția scriitorului în timp 16

aniversare
Nicolae Mareș
Blaga – Titulescu 20

puncte de vedere
Laura Poantă
Adevăr, dezinformare, fals 22

poezia
Blanca Trandafir
Ars poetica și alte ipostaze 24

cărți în actualitate
Adrian Lesenciuc
Oglinzile paralele ale satului și copilăriei. O *mise en abyme* autohtonă 25
Alexandru Sfârlea
Robert experimentatorul 26
Irina-Roxana Georgescu
Procese solubile 27
Ion Cristofor
Andreea Iulia Scridon și lirismul ca traducere 28
Elena Abrudan
Scriere cu lumină. O istorie locală 29

showmustgoon
Oana Pughineanu
Cu viața pre viață călcând 30

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Rânduri la... gânduri 31

comentarii
Monica Grosu
Configurația puterii 32

film
Alexandru Jurcan
Farhadi și Cannes 2021 33

simeze
Petru Bejan
Carmen Vînău.
Ferestre în abstract 34

plastica
Elena Abrudan
Tribuna Graphic Revival 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Tribuna *Graphic* Revival

Elena Abrudan

Oleg Mikhailov (Rusia) — *Recif dialectic* (2018), serigrafie, 52 x 76 cm

Participați: Modhir Ahmed (Suedia), Peter Altneder (Germania), Mohammad Barrangi (Regatul Unit), Peter Bosteels (Belgia), Luis Cabrera Hernández (Cuba), Răzvan-Petrișor Dragoș (România), Alessandro De Bei (Italia), Yuji Hiratsuka (Japonia), Ishu Jindal (India), Milan Jakšić (Serbia), Gyöngyi Károly-Zöld (România), Ewelina Kolakowska (Polonia), Milan Krajnović (Bosnia și Herțegovina), Stephen Lawlor (Irlanda), Andrew Levitsky (Ucraina), Adriana Lucaciu (România), Barbara Madsen (SUA), Oleg Mikhailov (Rusia), Valery Mishin (Rusia), Kristina Norvilaite (Lituania), OSTER+KOEZLE (Germania), Jan Pamula (Polonia), Slobodan Radojković (Serbia), Awni Sami (Irak), Akiko Taniguchi (Canada), Theresa Taylor (Regatul Unit), Marco Useli (Italia), Vaida Varnagiene (Irlanda), Péter Weiler (Ungaria), Tomasz Winiarski (Polonia)

Aproape de finalul acestui an, revista Tribuna și Muzeul de Artă Cluj-Napoca au organizat, cu sprijinul Consiliului Județean Cluj, a douăsprezecea ediție a expoziției internaționale Tribuna Graphic. După pauza cauzată de respectarea condițiilor impuse de contextul pandemic și experiența expunerii lucrărilor propuse de artiști în mediul online, curatorul Ovidiu Petca și-a propus să revină pe simezele Muzeului de Artă cu lucrările unui număr mare de artiști valoroși, străini și români, care folosesc tehnicile specifice graficii cum sunt litografia, mezzotinta, linogravura, tiparul adânc, serigrafia. Prin acest eveniment, ca și prin expozițiile organizate anterior și prin activitatea sa de artist, curatorul Ovidiu Petca demonstrează talentul și capaciatea sa de a reuni artiști foarte diferiți ca stil, dar poate la fel de valoroși, din spațiul național și cel internațional, deopotrivă. Trebuie să menționăm că prin formula de expunere a lucrărilor în varianta print această manifestare artistică anuală contribuie la îmbogățirea patrimoniului instituțiilor de artă din orașul nostru, având în vedere că lucrările expuse se alătură celorlalte lucrări de pictură, sculptură și grafică din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj.

Prilejuit de acest eveniment, dialogul subiectelor și metodelor de creație abordate de artiști se transformă într-un festin al liniilor, formelor, culorilor și al sugestiilor oferite de acestea publicului dispus să contemple și să descopere pe artiști și opera lor. Iată o perspectivă care nu face obiectul discuțiilor referitoare la diferența dintre receptarea lucrărilor în mediul online și al celor print. Într-adevăr, astfel de lucrări pot fi vizualizate pe ecranul computerului sau al altui aparat electronic sau într-o galerie sau muzeu de artă care promovează arta digitală. De asemenea, lucrarea poate fi cumpărată de pe site-ul unde a fost expusă (copie sau acces exclusiv la lucrare pe site) sau din galerie, ceea ce presupune tipuri diferite de interacțiune cu imaginile digitale, ca medium sau ca tool. În cazul vizualizării imaginii pe o interfață digitală, este vorba de abordarea artei digitale ca medium, care pentru Christiane Paul, curator

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).